MANUALE DEL PIANISTA

OPERE DI LEOPOLDO MASTRIGLI

Gli uomini illustri nella musica, da Guido d'Arezzo fino ai contemporanei. — Manuale pratico ad uso dei Collegi, degl'Istituti, dei Licei musicali. Seconda edizione. Adottato da vari Licei musicali e Collegi. (Premiato all'Esposizione di Torino 1884, d'Anversa 1885, di Parigi 1886, di Bologna 1888 e di Roma 1890. . . . . L. 3 —

Beethoven, la sua vita e le sue opere. — (Premiato all'Esposizione di Parigi 1886, di Bologna 1888 e di Roma 1890). — Lapi, Città di Castello . . . . . » 3 50

Il coro nel dramma musicale. — Seconda edizione. (Premiato all'Esposizione di Bologna 1888 e di Roma 1890). — Ermanno Loescher, Roma, Torino, Firenze . . . . . » — 60

Giorgio Bizet, la sua vita e le sue opere. — Seconda edizione. (Premiato all'Esposizione di Bologna 1888 e di Roma 1890) . . . . . » 2 —

Igiene del cantante. — Manuale ad uso degli artisti dilettanti e maestri di canto. (Precetti di *Bennati, Coletti, Colombat de l'Isère, Delle Sedie, Fétis, Garcia, Gouguenheim, Lamperti, Lermoyez, Londe, Mackenzie, Mandl, Mantegazza, Moleschott, Patissier, Segond,* ecc.). Adottato dai principali Licei musicali. (Premiato all'Esposizione di Roma 1890) . . . . . » 1 50

L'azione drammatica dell'artista lirico. — (Consigli e precetti di *Berlioz, Coletti, Delle Sedie, Faure, Fétis, Garcia, Lamperti, Marmontel, Maurel, Rousseau, Shakespeare,* ecc.). (Premiato all'Esposizione di Roma 1890) . . » 1 —

La musica nel secolo XX. — (Premiato all'Esposizione di Roma 1890) . . . . . » 2 —

Le danze storiche dei secoli XVI, XVII, e XVIII. — (Premiato all'Esposizione di Roma 1890). Seconda edizione. (Un elegante volume). . . . . » 1 50

Cento pensieri sulla musica. — (Premiato all'Esposizione di Roma 1890). (Raccolti nelle opere di celebri autori). Edizione di lusso L. 1,50 Semplice » 1 —

Manuale del cantante. — (Precetti di *Crescentini, Delle Sedie, Duprez, Faure, Garcia, Lamperti, Maurel, Pacchierotti, Panofka, Porpora, Rossini, Rubini,* ecc.). (Premiato all'Esposizione di Roma 1890). Milano U. Hoepli. . . . » 2 —

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

Cento pensieri sull'arte.

La Sicilia musicale.

Il coro nel dramma musicale. — Terza edizione.

IN PREPARAZIONE

La storia della musica compendiata ad uso dei Licei musicali.

MANUALI HOEPLI

MANUALE
DEL
PIANISTA
DI
LEOPOLDO MASTRIGLI

PRECETTI DI
Angeleri, Bach, Bazzini, Beethoven, Berlioz, Chopin, Clementi, Czerny, Fétis, Gottschalk, Hanslick, Kalkbrenner, Lebert e Stark, Liszt, Lussy, Marmontel, Moscheles, Mozart, Scarlatti, Schumann, Wagner, Weber, ecc.

ULRICO HOEPLI
EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
1891

PROPRIETÀ LETTERARIA.

MILANO – TIP. LOMBARDI
7, FIORI OSCURI 7.

INDICE ALFABETICO

DEGLI AUTORI DEI PRECETTI

CONTENUTI NEL MANUALE

A

Angeleri A.

B

Bach F. E.
Bazzini A.
Beethoven L.
Berlioz E.
Boiste.
Bonazzi.
Bülow de H.

C

Chopin F.
Clement F.
Clementi M.
Czerny C.

E

Eschmann-Dumur C.

F

Fétis F. C.

G

Gottschalk.

H

Hanslick E.

J

Johnson.
Junod B.

K

Kaempfen.
Kalkbrenner F.
Kleczynski I.

L

Lebert.
Liszt F.
Léautey E.
Locke.
Lussy M.

M

Mackenzie M.
Marmontel A.
Mazzini G.
Mendelssohn F.
Moscheles I.
Mozart W.

Q

Quidant A.

R

Rossini G.
Rousseau G. G.

S

Scarlatti D.
Schmitt H.
Schumann R.
Schurè E.
Selden C.
Shakespeare.
Stendhal (de).
Stark.

T

Taine H.
Tommaseo N.
Tucidide.

W

Wagner R.
Weber de C. M.
Wilczynski.

INDICE DELLE MATERIE

Al lettore . . . . . Pag. xv

I. Del meccanismo . . . . . » 1
II. Importanza degli esercizi giornalieri. . . » 4
III. Vantaggi di una buona diteggiatura . . . » 6
IV. Del legato e dello staccato . . . . . » 8
V. Del tocco . . . . . » 11
VI. Osservazioni sul suono . . . . . » 13
VII. Impiego dei pedali . . . . . » 17
VIII. Del ritmo e del movimento. . . . . » 21
IX. Del tempo rubato . . . . . » 28
X. Dello stile . . . . . » 29
XI. Del sentimento . . . . . » 34
XII. Colorito, accentuazione, espressione e gusto » 36
XIII. Interpretazione ed esecuzione. . . . . » 43
XIV. Modo di studiare . . . . . » 57
XV. Dell'accompagnare . . . . . » 60
XVI. Del trasportare . . . . . » 63
XVII. Del suonare a memoria . . . . . » 65
XVIII. Dell'improvvisare . . . . . » 69
XIX. Musica d'insieme . . . . . » 71
XX. Musica buona e musica cattiva . . . . . » 73
XXI. Scelta dei pezzi. . . . . » 78
XXII. Integrità delle composizioni . . . . . » 79
XXIII. Della lettura a prima vista . . . . . » 83
XXIV. Del suonare in pubblico . . . . . » 86
XXV. Degli applausi . . . . . » 87
XXVI. Audizione, concerti, ambiente . . . . . » 90
XXVII. Del giudicare . . . . . » 97
XXVIII. Necessità delle cognizioni storiche e letterarie della musica. . . . . » 100
XXIX. Educazione musicale . . . . . » 104

ALLA MIA ALLIEVA

SIGNORINA G. RIGONI

AL LETTORE

« Le regole per le arti sono ne-
« cessarie quanto le leggi per
« la società. »

Fed. Kalkbrenner.

« È mestieri che in tutte le cose gli uomini si « propongano un punto di perfezione anche di là « dal loro potere. » Se è lodevole che la sentenza del Fontenelle abbia attuazione specialmente nel campo delle arti belle, essa la deve tanto più avere nell'arte di suonare il pianoforte.

Questa, infatti, meno di qualunque altra, oggi si terrebbe paga della mediocrità; le porte del sacro tempio oggi non si dischiudono che ai veri sacerdoti dell'arte di Bach e di Beethoven.

Il desiderato *punto di perfezione* potrà essere più agevolmente raggiunto, se gli studiosi, che s'iniziano ne' segreti di codest'arte, saranno costantemente guidati nell'arduo cammino da' precetti che i più insigni cultori di essa hanno dettato.

Convinto di questa verità, io venni raccogliendo quanto di meglio fu scritto intorno alla *tecnica* ed alla *estetica* del pianoforte (1); persuadendomi che una scelta di quegli autorevoli consigli costituisca per lo studioso un vero *Manuale pratico*, fecondo di ottimi risultamenti.

Victor Hugo ha detto che ogni scrittore, in qualsiasi sfera eserciti il proprio ingegno, deve aver per scopo principale di rendersi utile: quest'ambizione io ebbi nell'accingermi a compilare il *Manuale del Pianista*. Vorrei lusingarmi di esservi riuscito.

Roma, 5 luglio 1890.

LEOPOLDO MASTRIGLI.

(1) Mi piace render qui vivissime grazie all'egregio Cavaliere A. Berwin, Bibliotecario della R. Accademia di S. Cecilia, per le varie indicazioni di cui mi fu largo.

I.

Del meccanismo.

1. Per raggiungere la perfezione raccomando, qual mezzo fisico, la calma della mano e del corpo, che la mano faccia una cosa sola col pianoforte, e il movimento delle dita sia appena visibile: quale mezzo artistico, la poesia dello stile e la perfetta accentuazione.

L. Beethoven.

* * *

2. Fra le qualità indispensabili delle quali dev'essere munito il pianista che brami alzarsi al di sopra della mediocrità, quella che è necessario presto si sviluppi in ogni allievo, è certamente la vera e regolare agilità delle dita anche nei movimenti più celeri.

Quando il pianista si sarà reso famigliare ogni grado di agilità, allora soltanto si troverà capace di rendere con tutta perfezione anche le altre specie di esecuzioni; nello stesso modo che la flessibilità della lingua è una delle principali condizioni per ottenere di esprimersi bene e con grazia in una favella.

C. Czerny.

* * *

3. Esercitatevi ogni giorno, con cura, lungo tempo; di tutte le strade che conducono alla mèta codesta è la più sicura..... la più corta.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

4. Un bel suono ed un libero e facile meccanismo sono le condizioni indispensabili di un vero talento pel piano.

F. G. Fétis.

* * *

5. Il meccanismo, cioè una perfetta eguaglianza e una esecuzione brillante e rapida, non può ottenersi che mediante uno studio quotidiano, coscienzioso e logico. Il pianista che trascura l'esercizio delle dita col mezzo ben semplice delle scale e degli esercizi, s'inganna e non potrà mai cimentarsi con un certo ordine di difficoltà, specialmente nelle opere moderne.

B. Junod.

* * *

6. Per ottenere buoni risultati nel pianoforte, è indispensabile seguire una via rigorosamente sistematica. S'inizi a grado a grado l'allievo ai procedimenti meccanici e alla conoscenza delle forme musicali. Non si dimentichi che se è indispensabile di presentargli le difficoltà del meccanismo con un ordine metodico, non è meno ne-

La Revisione

cessario di fargli apprendere le forme elementari della musica prima che si spinga allo studio delle composizioni di maggiore importanza.

Lebert e Stark.

* * *

7. Lo scopo del meccanismo è la formazione del suono; quindi si deve procurare di ottenere, tanto nel *piano* che nel *forte*, una sonorità piena e rotonda. Ora il suono non riuscirà mai tale, non avrà quel carattere che lo renda degno interprete del pensiero del compositore, se l'allievo non pervenga a fare scomparire tutto ciò che potrebbe rammentare l'origine materiale. Come per gli istrumenti a fiato non deve udirsi alcun fiato o respiro che tradisca la formazione della voce, così per il pianoforte il movimento dei tasti e del meccanismo interno non deve colpire in modo spiacevole l'orecchio. La prima qualità, dunque, che l'allievo deve studiarsi di ottenere è *la precisione del tocco;* la quale sola può dare al suono la purezza che se ne richiede e farlo passare, come meglio piaccia, per tutte le gradazioni del colorito dal *ff* al *pp*.

Lebert e Stark.

* * *

8. Il pianista deve talmente essere sicuro delle sue dita, da poter colla gravità sola e colla semplice pressione delle loro estremità produrre tutti i coloriti e tutte le gradazioni del suono, dal più dolce sino al più forte.

Questa perfezione è necessaria non solamente

nei passi che si compongono d'una successione di note di forza eguale, ma anche nei passi che esigono un cambiamento improvviso nelle gradazioni di forza, con cui sono attaccate le note, come pure in quelli ove tutte le gradazioni di forza e di delicatezza si riuniscono e si fondono.

J. Moscheles.

* * *

9. Quanto più presto il meccanismo può passare in seconda linea, tanto più presto anche il sentimento individuale e artistico può nascere e prendere il suo slancio.

J. Moscheles.

* * *

10. La libertà di pensiero e l'espressione non sono possibili che coll'abilità e la sicurezza delle dita.

C. M. De Weber.

II.

Importanza degli esercizi giornalieri.

1. Io raccomando che allo studio delle scale si facciano seguire degli esercizi per l'indipendenza delle dita, tenendo una o più dita ferme sulla tastiera. Io non ho mai compreso l'indifferenza di certi allievi rispetto allo studio regolare della scala e degli esercizi, dacchè essi stessi hanno ogni giorno la prova di ciò che manca alla loro esecuzione, cioè l'eguaglianza, l'elasticità e la chia-

La Revisione

rezza; mentre quei pochi che ascoltano su ciò i consigli del professore, se ne trovano molto bene, e non vengono arrestati ad ogni istante dalle varie successioni diatoniche maggiori e minori, che si trovano nei pezzi.

B. Junod.

* * *

2. Lo studio giornaliero di esercizi specialmente scritti per sviluppare l'indipendenza, l'agilità e la forza delle dita, è di una utilità incontestabile; tutti i professori ammettono per principio che una buona esecuzione dipende in gran parte dai procedimenti impiegati per rendere pieghevoli le dita e farne i docili strumenti.

A. Marmontel.

* * *

3. Lo studio intelligente e persistente del trillo è una delle migliori ginnastiche da farsi per eguagliare il suono, fortificare le mani deboli, rendere tutte le dita pieghevoli e indipendenti.

A. Marmontel.

* * *

4. È ottima cosa il suonare spesso e con diligenza le scale e gli studi di meccanismo. E molti anzi credono che si possa ottenere il massimo risultamento utile col dedicare sempre, e sino all'età più avanzata, parecchie ore della giornata agli esercizi puramente meccanici delle dita. Così facendo, gli è come studiare giornalmente a recitare l'alfabeto con crescente rapidità.

R. Schumann.

III.

Vantaggi di una buona diteggiatura.

1. La miglior diteggiatura è quella che più agevola l'esecuzione.

F. G. Fétis.

* * *

2. La miglior posizione per la destra è d'aver il mignolo sulla nota più alta, e il pollice sulla più bassa. Convien dunque coordinare per quanto si può tutte le diteggiature in guisa da ottenere questo risultamento.

F. Kalkbrenner.

* * *

3. Io consiglio agli studiosi di servirsi di musica accuratamente diteggiata.

B. Junod.

* * *

4. Una buona diteggiatura è l'ortografia corretta dell'esecuzione; si riesce oppur no in un tal passaggio a seconda della diteggiatura impiegata. È dunque indispensabile d'abituare di buon'ora gli allievi a regolare la loro diteggiatura, combinando la miglior disposizione delle dita perchè si seguano il più naturalmente possibile. Si ottiene così la diteggiatura che si presta meglio alla accentuazione voluta, che s'identifica di più con la tessitura del passaggio.

A. Marmontel.

* * *

5. Un buon numero di passaggi autorizzano differenti combinazioni di dita; ma dovrà preferirsi sempre la diteggiatura che conserverà alla mano la maggiore calma, sicurezza e forza, che permetterà d'attaccare francamente il tasto e di eseguire il passo con chiarezza.

A. Marmontel.

* * *

6. L'allievo deve tentare dapprima le differenti diteggiature proposte, lasciarsi andare anche alla propria ispirazione personale, se lo reputa necessario, poscia fermarsi alla combinazione che conviene meglio alla sua mano, piccola o grande, conferendole una maggiore sicurezza, sia che il passo sia rapido o lento. Non dimenticherà mai, in ogni caso, che bisogna incominciare collo studiare ogni passaggio *assai lentamente*, articolando con forza, in un modo quasi esagerato, per acquistare un infallibile meccanismo.

A. Marmontel.

* * *

7. Diteggiar male, vale imporre alle dita delle posizioni impaccianti, che costringono a dei movimenti multipli, inutili e faticosi. Se una buona diteggiatura semplifica il suonare, conferendogli della leggerezza, della facilità, e della grazia attraverso le più ardue combinazioni, una cattiva diteggiatura rende, per contro, difficili, duri i mo-

vimenti i più semplici, i quali divengono irregolari e saltellanti.

Così il possesso della diteggiatura, che conduce affatto naturalmente ad una buona esecuzione, darà alle dita la migliore posizione, assicurerà loro la più grande libertà d'azione, loro permetterà di legare e di staccare i suoni, di far cantare l'istrumento, di trarne, in una parola, la sonorità più armoniosa e più completa.

A. Marmontel.

IV.

Del legato e dello staccato.

1. Il suonare legato si ottiene col suonare soltanto *di mano:* la mano deve stare il più possibile ferma e tranquilla: così potrà produrre suoni imitanti quelli filati della voce umana, come pure le note tenute od eseguite dal violinista in uno stesso colpo d'arco: le dita non si discosteranno troppo alto dai tasti: nei passi forti, l'impulso e la sonorità larga e grandiosa devono ottenersi soltanto *di mano;* bisogna evitare con estrema diligenza che il pollice batta troppo forte passando sotto un altro dito, specialmente nei passi in cui il tempo forte non coincida colla nota affidata al pollice.

B. Junod.

* * *

2. Il suonare staccato si ottiene nei passi delicati e fini col movimento di polso, cioè facendo

agire la mano del tutto indipendentemente dal braccio, e sollevandola leggermente sulla tastiera ad ogni nota: bisogna che questa maniera di suonare sia nervosa e senza esitanze, in modo che produca l'effetto d'una manata di perle che sieno gettate su un corpo sonoro e che rimbalzino in una cascata abbagliante ed argentina. Lo staccato rapido è difficilissimo ad ottenersi, e si deve studiarlo al principio assai lentamente: nello staccato fortissimo l'avambraccio deve contribuire collo slancio del suo movimento alla forza d'impulso a fine di produrre una più larga sonorità.

B. Junod.

* * *

3. L'allievo deve procurare di ottenere per tempo un suono ben *legato*, a produrre *lo staccato*, e a dare alle dita tale agilità ed arrendevolezza che possano eseguire senza esitazione quello che l'occhio legge e lo spirito analizza. Rimarrà sempre incapace di dare un'impronta artistica alla più chiara e facile melodia, se prima non possegga a fondo queste diverse qualità; molto meno poi sarà in grado d'intendere e far intendere una composizione polifona, la quale abbia varie parti indipendenti, delle quali l'una o l'altra ora predomina, ora è subordinata. Ed anche supponendo che l'allievo sia divenuto buon musicista al grado da poter leggere correntemente questa composizione e seguire così l'idea dell'autore, non riuscirà mai a farla capire altrui, se non sia padrone del meccanismo. Invece di far comprendere ai suoi uditori l'abile intreccio delle diverse melodie che

s'incrociano e si avvicendano, empirà loro le orecchie di un miscuglio confuso di suoni che si sospingono e si urtano, senza che n'esca un'idea chiara e netta.

Lebert e Stark.

* * *

4. Il suono legato esige di esser preceduto dalla piena indipendenza delle dita. Senza la flessibilità delle articolazioni non si perviene a suonare tutte le differenti parti, conservando a ciascuna il carattere della sua melodia e del suo canto.

Lebert e Stark.

* * *

5. Raccomandiamo particolarmente agli allievi, i quali abbiano già un po' formata l'educazione dell'orecchio, di applicarsi costantemente alla gradazione del *suono* in ogni sorta di successioni melodiche o armoniche, nonchè nelle formule puramente ritmiche. È, a nostro avviso, il mezzo più sicuro per acquistare il *giuoco* legato e cantante, che è la pietra di paragone ed eziandio lo scoglio d'un gran numero di pianisti.

A. Marmontel.

* * *

6. L'arte di condurre il *suono* da una nota all'altra, dando una sonorità minore alle note che non hanno che un interesse d'accompagnamento o di riempimento, è uno dei principi fondamentali del suonar legato.

A. Marmontel.

* * *

7. Noi reputiamo il *suonar legato* una delle principali qualità d'una buona esecuzione, e non ci peritiamo di affermare che gli studi ben diretti debbono riposare su questo principio fondamentale, come a lor volta gli studi trascendentali hanno più particolarmente per obbiettivo l'espressione e il lato ideale dell'esecuzione.

A. Marmontel.

V.

Del tocco.

1. Io pongo come condizione prima d'un bel tocco, una buona posizione della mano.

F. Chopin.

* * *

2. L'attacco del tasto devesi fare colle dita indipendentemente da ogni soccorso e da ogni movimento del pugno. Questo attacco deve esser vivo, indipendente e netto come lo scoccare d'una molla. Da principio esso dev'esser provato e studiato in tutti i gradi di forza e di dolcezza, affine di giungere a far sentire tutte le note nel piano più delicato, e a non avere nè durezza, nè tensione nel forte. Queste qualità del tocco non si acquistano che con un lungo esercizio; v'hanno delle mani, che posseggono naturalmente dell'agilità e

dell'energia: esse eziandio han bisogno di molto studio per giungere a tutta quell'abilità di cui sono suscettibili: inquanto a quelle che hanno le dita tarde allo scoccare e molli ad attaccare, non conviene disperare se il sentimento musicale è buono; soltanto la pazienza dovrà essere a tutta prova perchè lo studio sarà più lungo.

F. G. Fétis.

* * *

3. La bontà del tocco, d'onde risulta non solo il volume del suono, ma la sua qualità più o meno pastosa e piena, è la conseguenza di un'intiera libertà ed indipendenza delle dita. La nettezza dell'esecuzione non può ottenersi se non quando le dita hanno una forza ed una pieghevolezza eguale.

F. G. Fétis.

* * *

4. È d'uopo, affinchè il tocco sia a vicenda delicato e sonoro, che la forza della mano sia resa indipendente da quella del braccio e non abbia bisogno di questa per far vibrare le note: il dito accarezzerà la tastiera nei passi dolci, e cadrà con energia nei forti.

B. Junod.

* * *

5. Il tocco del pianista, che possederà l'esperienza acquistata mercè lo studio giornaliero e l'osservazione pratica, dovrà modificarsi secondo le qualità malleabili o resistenti dell'istrumento

che avrà sotto le mani. Una buona tastiera non è mai pesante, nè troppo leggiera; essa deve cedere docilmente alle pressioni più delicate delle dita, ma tuttavia deve offrire una resistenza sufficiente per lasciare al pianista il sentimento del tocco, e permettergli di ben apprezzare la costanza d'articolazione delle dita.

A. Marmontel.

* * *

6. Un pianista esperto apprezzerà rapidamente le condizioni del piano, e non tarderà a sapere come egli debba modificare la sua esecuzione per trarre il miglior partito da un istrumento imperfetto, e renderlo docile alla sua volontà.

A. Marmontel.

VI.

Osservazioni sul suono.

1. Una delle maggiori difficoltà dell'arte di suonare il pianoforte consiste nel trarre un bel suono dallo strumento per mezzo di un certo modo di toccare i tasti. Per acquistare quest'arte bisogna imparare a render nulla l'azione delle braccia sulla tastiera, e dare alle dita una pieghevolezza uguale alla forza; lo che richiede grande esercizio. Una buona posizione della mano e lo studio pertinace di certi passi eseguiti prima lentamente e con uguaglianza, e successivamente più presto fino al movimento il più accelerato, finisce col

dar codesta pieghevolezza necessaria. Non è a dirsi con ciò che l'arte di far sortire un bel suono dal piano sia puramente meccanica; deve dirsi di quest'arte ciò che dicesi di qualunque altra: il suo principio risiede nell'animo dell'artista, e si diffonde colla rapidità del lampo fino al termine delle sue dita. Si ha l'ispirazione del suono come quella dell'espressione, di cui esso suono è pur uno degli elementi.

F. G. Fétis.

* * *

2. L'intensità del suono che traesi dal *piano* è in ragione dell'impulso delle dita che battono i tasti. Più la distanza è grande dal dito al tasto, maggior potenza ha la leva, e conseguentemente maggior intensità il suono. Avvicinando progressivamente le dita ai tasti pel loro punto di partenza all'attacco, si diminuisce la potenza del suono, e si acquista maggior leggerezza. Egli è facile di comprendere dopo ciò che i movimenti delle dita devono esser regolati secondo la natura dei passi che devonsi eseguire; s'essi esigono della forza, i movimenti saranno grandi; se devono esser rapidi e leggieri, le dita saranno vicine ai tasti nel momento dell'attacco.

F. G. Fétis.

* * *

3. Una delle prime qualità dell'artista è quella di avere sulla punta delle dita tutti i gradi di forza che il suono può percorrere successivamente. Tale questione si rannoda con l'altra del rapporto

La Revisione

di sonorità delle differenti parti fra loro; cioè col giusto valore di sonorità che deve darsi alle parti cantanti, agli accompagnamenti obbligati e a quelli di semplice riempitura armonica. Lo stesso fondamento dello studio del pianoforte dev'essere lo stile polifono.

Lebert e Stark.

* * *

4. Non basta consacrare molte ore per giorno alle scale o agli esercizi delle dita; ciò che importa ancora è di studiare la sonorità in tutte le sue gradazioni, e soprattutto l'arte di legare i suoni fra di loro, armonizzandoli, cioè a dire, aggruppandoli per accordi nei passaggi che permettono di sostenere i suoni gli uni sotto gli altri.

A. Marmontel.

* * *

5. La modulazione del suono musicale, che si eleva o si abbassa nella scala, o si piega agli effetti così variati dei timbri, dell'intensità, dell'articolazione, del sentimento intimo dell'artista, deve sempre, possibilmente, avere per obbiettivo di esprimere un pensiero, un sentimento, una sensazione. Naturalmente si eccettuano da questa ammirevole proprietà gli esercizi puramente meccanici o praticati dal punto di vista della sonorità senza alcuna intenzione melodica.

A. Marmontel.

* * *

6. La gradazione insensibile del suono, come

quella delle tinte, è di una difficoltà d'esecuzione delle più grandi, e altresì una delle qualità che debbono procurare d'acquistare colla maggior cura gli artisti che ambiscono a un vero talento.

A. Marmontel.

* * *

7. Il suono non è totalmente fatto: esso dipende insiememente dalla fattura dell'istrumento, dalle qualità innate, dalle facoltà naturali o acquisite dell'esecutore. La flessibilità, l'indipendenza delle dita e del polso, l'elasticità dei muscoli e dei tendini della mano, il tocco, il senso di questo tatto più o meno sviluppato, hanno un'influenza molto reale sulla sonorità ottenuta.

A. Marmontel.

* * *

8. È assai importante, per un pianista che desideri acquistare una sonorità rotonda, potente e variata ne' suoi effetti, di ascoltarsi con molta attenzione, di studiare lentamente, di rimuovere e variare gli accenti negli esercizi di meccanismo, di cercare tutte le modificazioni di sonorità che comporta la frase o il passaggio che l'adorna; in una parola, è d'uopo d'un lavoro paziente, intelligente, meditato, ostinato, e d'interrogarsi sovente sui risultamenti acquistati, per ottenere gli effetti che risiedono nell'istrumento, ma che restano allo stato latente per chi non sa metterli in luce.

A. Marmontel.

* * *

9. Il suono varia all'infinito nelle sue gradazioni le più sottili e più spiccate; esso tiene dell'organismo dell'artista, del suo temperamento nervoso o linfatico, della sua natura espansiva o sognatrice, del suo spirito poetico o positivo, del suo carattere impressionabile, pieghevole o energico.

A. Marmontel.

* * *

10. La bella qualità sonora d'un piano, il suo timbro, la sua voce cantante, espressiva, dipendono molto, se non essenzialmente, dal tocco naturale, dall'abilità di mano e dagli studi speciali fatti dall'esecutore.

A. Marmontel.

* * *

11. L'arte di modulare il suono, di renderlo diafano, aereo, è la qualità più preziosa, la più rara dei virtuosi di pianoforte.

A. Marmontel.

VII.

Impiego dei pedali.

1. L'uso del pedale è una cosa affatto individuale e che non può essere informata a regole precise. Ciascun artista può comprenderlo altrimenti e

produrre un'effetto nuovo. Il suo uso dipende anche dall'istrumento e dalla località dove si suona.

J. Kleczynski.

* * *

2. Il pedale è utile in tutti gli accordi spezzati e nei passi che non escono da un medesimo tono.

J. Kleczynski.

* * *

3. Suonando colla stessa mano il canto e l'accompagnamento, il pedale è indispensabile per far risaltare il canto.

J. Kleczynski.

* * *

4. Le ottave superiori del piano ammettono più sovente e più lungamente l'impiego del pedale che non le ottave medie.

J. Kleczynski.

* * *

5. Alcune volte per sostenere certe note del canto, è bene prendere il pedale dopo aver percosso la nota. È così che si ottiene molto bene il legato fra accordi che si seguono.

J. Kleczynski.

* * *

6. A volte noi abbandoniamo il pedale per un momento assai breve, affine di chiarire un passaggio e di evitare una dissonanza.

J. Kleczynski.

La Revisione

* * *

7. Io ho udito un gran numero di pianisti dilettanti, e sovente ha guastato la mia impressione generale l'impiego mal ragionato del pedale forte: alcuni ne fanno un abuso che confina con la mania; essi prendono il pedale al principio del pezzo per non lasciarlo che alla fine. Inutile di parlare della confusione che ne risulta, vero supplizio per chi ama di udire una sola armonia per volta.

Tuttavia è facile correggersi di un difetto si capitale, esercitandosi separatamente all'uso del pedale, conforme alle indicazioni del maestro, e senza occuparsi dell'azione delle mani.

B. Junod.

* * *

8. Il pianista deve essere moderato e prudente nell'uso del pedale *forte* durante più battute diverse fra loro per tonalità e per modulazioni, affinchè esso non susciti un disordine completo nelle vibrazioni e quel controsenso musicale che sono sempre di effetto sgradevole per chi ascolta.

B. Junod.

* * *

9. Non bisogna abusare del pedale, che anzi non lo si deve adoperare punto nei pezzi di stile rigorosamente polifono. Lo si usi con moderazione nella musica di Haydn e Mozart; in quella poi di Beethoven servitevi del pedale soltanto per pro-

lungare i suoni della melodia e dell'armonia, nei casi in cui questo effetto sia, per così dire, indicato. Evitate soprattutto, nell'usarlo, che nasca confusione fra le armonie di diversa natura.

Lebert e Stark.

* * *

10. I pedali impiegati dai virtuosi abili, producono degli effetti preziosi d'una sonorità assai variata; ma l'abuso è il vizio inerente a tutti gli usi, e noi impegniamo fortemente gli allievi a non servirsi dei pedali che il più tardi possibile, allora quando essi potranno impiegarli in una maniera giudiziosa, cioè farli parlare o tacere a proposito.

A. Marmontel.

* * *

11. Per addivenire musicisti gli studiosi devono studiare con molto ardore le fughe, queste opere considerevoli. Esse sole fanno assai bene risaltare la bellezza e la ricchezza delle note legate e, per conseguenza, la necessità innegabile dei pedali nelle composizioni diverse di nuovo genere, che abbracciano tutta l'estensione del pianoforte moderno. *Le mani non avendo altrettante dita* quanti tasti ha la tastiera, i pedali sono dunque indispensabili, soprattutto il grande.

A. Quidant.

* * *

12. Negli *andante*, negli *adagio* soprattutto — movimenti che consentono dei canti molto soste-

La Revisione

nuti — è mestieri d'un gran tatto per adoperare il gran pedale, il quale è più necessario generalmente nel *piano* e nei *pianissimo*.

A. Quidant.

* * *

13. Per i pezzi di pianoforte solo, non bisogna usare del gran pedale nè per le scale semplici o cromatiche nè nei passi cantabili di movimento rapido, nè soprattutto nel *medium* o nei bassi, ove questo pedale produce confusione, a meno che, in ragione della natura del soggetto e per ottenere l'effetto voluto, l'autore non indichi assolutamente l'uso che qui sconsigliamo.

A. Quidant.

* * *

14. Il pedale aumenta la ricchezza e la bellezza del suono, introducendo gli armonici del tono principale che vibrano con lui. L'impiego del pedale può così addivenire, in un canto a note di lunga durata, la condizione principale della bellezza del suono.

H. Schmitt.

VIII.

Del ritmo e del movimento.

1. Osservate scrupolosamente il movimento, le sue modificazioni, i suoi ritorni, le sue gradazioni; esso fa parte dell'ispirazione, e dà al pezzo il suo carattere. Camminando uniti, il pianista ed il com-

positore si comprendono a fior di labbra; essi hanno appena bisogno di consultarsi collo sguardo. Procedono allo stesso passo, si fermano, retrocedono; sia che accelerino, sia che rallentino il loro cammino. Sono due anime che, senza cessare di essere esse stesse, tendono costantemente a ravvicinarsi, a confondere i loro minimi pensieri, i loro più fuggevoli sentimenti.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

2. Il ritmo è insieme l'ombra e la luce; esso dà il rilievo e la vita.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

3. La misura e il ritmo sono condizioni necessarie per comprendere un pensiero musicale.

« La misura è l'anima della battuta. »

J. Kleczynski.

* * *

4. I differenti contorni del pensiero devono esser sempre chiari e precisi; non è che sviluppando questo pensiero con maggiore abbandono che ci si può prendere la libertà d'infrangere queste leggi così assolute del valore delle note d'un medesimo tempo.

J. Kleczynski.

* * *

5. L'allievo deve contare suonando, specialmente nei passi difficili.

B. Junod.

* * *

6. Il metronomo è un ausiliare prezioso, e ciascun musicista dovrebbe possederlo, onde potere in ogni momento aver presente il movimento al quale egli deve attenersi suonando.

B. Junod.

* * *

7. Per adottare un dato movimento, bisogna esaminare dapprima il numero delle note contenute in ciascuna battuta, in ciascun tempo; il numero di note eseguite dall'accompagnamento sotto ciascuna nota del canto; il taglio metrico che domina. Bisogna osservare se le note si seguono con regolarità o con irregolarità, per grado congiunto o disgiunto, in movimento discendente o ascendente, alla terza o alla sesta; se essa racchiude degli intervalli cromatici o grandi salti, delle *ripetizioni temporanee,* delle note *vicine acute* o basse, delle terzine, ecc.

M. Lussy.

* * *

8. I pezzi ricchi d'armonia, pieni di ritardi, di anticipazioni, di dissonanze, di *ripetizioni temporanee eccezionali, di note vicine acute,* come i pezzi a ritmi irregolari, a diapason basso, a valori eccezionali, esigono un *movimento lento.* Gli appartengono così gli *adagio, largo, andante, notturni, rêveries,* ecc. In queste composizioni sono gli accenti *ritmici o patetici,* il *movimento appas-*

sionato e le sfumature che dominano. Esse richiedono un *giuoco* passionato, caloroso, pieno di sentimento e di sensibilità.

M. Lussy.

* * *

9. I pezzi d'una *tèssitura* metrica e ritmica, regolare e poco variata, quelli nei quali gli accenti ritmici coincidono coi metrici, dall'armonia semplice, esigono un movimento *vivo*. In questo genere di composizioni è l'*accento metrico* e il *movimento principale* che debbono dominare.

Si richiede in esse molta opposizione di contrasti risultanti da frasi *forte* o da frasi *piano*, di *crescendo*, di *diminuendo* poco o punto di *rallentando*, di *accelerando* e di *accenti patetici*.

M. Lussy.

* * *

10. Le composizioni che non hanno nè un'armonia troppo sapiente e complicata, nè ritmi troppo irregolari e che, tuttavia, non sono sprovvisti di ricchezze armoniche, ritmiche, ecc., vogliono il *movimento moderato*. In questo genere di pezzi sono i tre accenti *metrico*, *ritmico* e *patetico*, i *movimenti appassionati*, le *sfumature* che possono essere impiegate; ma con sobrietà e discrezione.

M. Lussy.

* * *

11. È superfluo il dire che il movimento indicato in principio d'un pezzo non lo governa di necessità

da un capo l'altro. Se la tessitura ritmica e armonica viene a variare colle frasi, questo cangiamento apporta seco una modificazione di movimento.

M. Lussy.

* * *

12. Il ritmo è uno degli elementi primordiali della musica. Il suo carattere essenziale è di dare il movimento, la vita all'elemento sonoro, alla melodia e all'armonia, che, privati del suo concorso, non avrebbero nè il medesimo incanto, nè il medesimo interesse.

A. Marmontel.

* * *

13. Più un ritmo è persistente, più la sua azione diviene intensa.

A. Marmontel.

* * *

14. Più il ritmo musicale si unirà strettamente alla misura ed alla prosodia del verso, più l'orecchio riterrà facilmente l'intonazione e l'accento melodico.

A. Marmontel.

* * *

15. Tutti i grandi maestri dell'arte drammatica e sinfonica hanno ammirevolmente compreso quale potenza e quale varietà d'effetto puossi ottenere coll'impiego di ritmi ben determinati,

confidati a masse corali, a un insieme di cui l'accentuazione energica riveli costantemente la divisione dei tempi e i disegni melodici.

A. Marmontel.

* * *

16. L'azione del ritmo si fa sentire soprattutto negli effetti di potente sonorità, confidati alle masse corali e istrumentali; ma nelle composizioni concertanti si può particolarmente apprezzare l'ingegnosità delle combinazioni ritmiche complesse.

A. Marmontel.

* * *

17. È pel ritmo e pel movimento che l'idea musicale, il pensiero inspirato si animano, vivono, colpiscono i nostri sensi.

A. Marmontel.

* * *

18. Il ritmo, per la sua azione determinata e potente, per le sue combinazioni variate all'infinito, comunica l'animazione e la vita all'elemento sonoro come alla poesia, che, senza di lui, resterebbe inerte e senza slancio. Senza il ritmo, la danza e la mimica perderebbero tutto il loro incanto.

A. Marmontel.

* * *

19. Il ritmo è uno degli elementi costituenti della musica, l'ausiliare prezioso e vivificante della *melodia* e dell'*armonia;* vera arteria della vita musicale, egli fa battere più rapidamente il cuore,

sostiene o anima la misura, e dà un vivo interesse alla melodia per la simmetria e la varietà dei valori, delle durate. Senza ritmo, gli effetti i più salienti della musica scompaiono. E per lui, pei suoi movimenti affrettati o lenti, che si trasmettono ai nostri sensi, al nostro organismo, alla nostra anima, infine, l'impressione, l'emozione.

A. Marmontel.

* * *

20. La *melodia*, l'*armonia* e il *ritmo* sono gli elementi constituenti la trinità musicale. Uniti alle ispirazioni, è tutta la nostra arte.

A. Marmontel.

* * *

21. Il movimento indicato dal compositore non deve preoccupare l'allievo che una volta pervenuto all'ultimo grado di perfezione del pezzo che fu per lui l'oggetto di lunghi studi.

A. Marmontel.

* * *

22. Una delle cose più difficili in musica è di trovare il buon movimento.

W. Mozart.

* * *

23. L'espressione musicale sta nel ritmo; nel ritmo tutta la potenza della musica. I suoni non servono all'espressione, se non come elementi di cui il ritmo si compone.

G. Rossini.

IX.

Del tempo rubato.

1. Il *tempo rubato* esige un forte intuito critico, una grande sicurezza di discernimento e molto sentimento.

F. E. Bach.

* * *

2. Generalmente, la mano sinistra nel tempo rubato è il direttore d'orchestra.

F. Chopin.

* * *

3. Non si potrebbero dare delle regole precise sul *tempo rubato;* poichè una buona esecuzione del *rubato* esige un certo intuito musicale, in una parola, un certo talento.

J. Kleczynski.

* * *

4. Ogni *tempo rubato* ha per base l'idea seguente: ciascun pensiero musicale comprende dei momenti nei quali la voce vuol essere rinforzata o smorzata, dei momenti di fermata o di celerità.

Il rubato non è che l'esagerazione di queste diverse parti del pensiero: le sfumature della voce si fanno più marcate; le differenze di valore delle note più apparenti. Nasce così nell'anima

nostra un'imagine del pensiero musicale più vivente e più poetica, ma sempre regolare e sottoposta a delle leggi.

J. Kleczynski.

* * *

5. Il *rubato* non s'applica che alle opere di corta durata; applicato a composizioni lunghe, può ingenerare monotonia.

J. Kleczynski.

* * *

6. Supponete un albero che il vento faccia oscillare. Fra le sue foglie passano i raggi solari; la luce tremolante che ne risulta è il *rubato*.

F. Liszt.

X.

Dello stile.

1. Tutta la teoria dello stile riposa sull'analogia della musica col linguaggio parlato, sulla necessità di separare le differenti frasi, di punteggiare e di dare gradazione alla forza della voce e alla celerità della sua emissione.

F. Chopin.

* * *

2. L'allievo deve, sforzarsi da sè ad acquistare una esecuzione ed uno stile che gli sieno propri; riproduzione fedele di quei sentimenti che lo animano nell'interpretazione d'un pezzo.

B. Junod

* * *

3. Il musicista cercherà di afferrare il pensiero del maestro, la cui produzione egli si propone di far rivivere: se questa produzione appartiene al genere classico, l'esecutore deve tanto più raccogliersi prima di studiarla scrutandola profondamente, e vedere, infine di questo esame, se egli non sia troppo audace e temerario nell'accettare un si grande e forte compito. Una scelta giudiziosa e ben ordinata di pezzi classici può condurre il musicista ad un certo grado di perfezione, dove però egli sia dotato d'una certa forza di carattere per seguire il repertorio sino alla fine.

B. Junod.

* * *

4. Un allievo, che a sua volta diviene creatore sarà ben più apprezzato di quello che copia sempre, e non sa che riprodurre più o meno fedelmente l'esecuzione del maestro che lo ha istruito.

B. Junod.

* * *

5. Lo stile è la ricerca del bello, poichè questo è indispensabile ad una buona interpretazione. La mancanza di stile toglie ogni valore all'esecuzione. In ogni arte è necesssario lo stile (affichè essa viva), e che esso si distingua per una parte saglíente.

B. Junod.

* * *

6. Molto può contribuire alla formazione dello stile lo esercitarsi con abili esecutori nelle sonate per pianoforte e violino, nei terzetti, quartetti, quintetti, sestetti e settimini. Una ricchissima scelta di questo genere trovasi nelle composizioni di J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Dussek, Hummel, Weber, Mendelssohn, Schubert, Moscheles, Schumann, Vincenzo Lachner, Taubert, Heller, Gade, Rubinstein, Bargiel, Brahms, Volkmann, Raff, ecc.

Lebert e Stark.

* * *

7. Lo stile non è il genio, ma l'involucro brillante che serve a farlo valere. L'attributo del genio è il dono di creare; lo stile è l'arte di ben dire. Il genio dà la vita, lo stile dà la forma. Il carattere del genio è nell'invenzione, quello dello stile nell'abilità del lavoro. L'uomo di genio ha un modo di pensare, di sentire, di esprimere tutto suo proprio. Lo stile consiste unicamente nell'arte di scegliere con gusto le sue idee, di presentarle con chiarezza, osservando le leggi delle relazioni, delle giuste proporzioni. L'eleganza, il naturale, l'energia, la potenza, ecc., sono le qualità dello stile.

A. Marmontel.

* * *

8. L'ispirazione è spontanea, è la scintilla che fa scaturire il genio; mentre che, per acquistare

la bellezza dello stile, fa bisogno d'una lunga e lenta cultura. Il lavoro, la riflessione possono soli sviluppare questo genere di merito. Lo stile è chiaro, brillante, se il compositore possiede una immaginazione espansiva, una grande lucidità nella maniera di formulare i suoi pensieri, infine il sapere necessario per svilupparli in saggie ed armoniose proposizioni. Al contrario, lo stile è scolorito, prolisso, pesante, se lo scrittore musicale manca di invenzione, di mente, e dell'abilità di condotta necessaria per presentare convenientemente le sue idee.

A. Marmontel.

* * *

9. Il carattere del compositore, come quello dello scrittore, si comunica alle sue opere; la sua espressione ne è imbevuta, ciò che fece dire a Buffon: « Lo stile è l'uomo. »

A. Marmontel.

* * *

10. L'incanto dello stile dipende dal contorno naturale, facile, elegante, prezioso delle melodie, dell'originalità piccante, imprevista, felice degli accompagnamenti, delle armoniose proporzioni del discorso musicale, e soprattutto della verità di espressione, di carattere, di accenti dati ai pezzi a seconda del loro genere.

A. Marmontel.

* * *

11. La bellezza dello stile dipende dalla nobiltà

dei pensieri, dall'ispirazione e dall'ordine dato alle idee. Il merito dell'espressione e dello stile di esecuzione è di rendere con verità, senza esagerazione di accenti né insipidezza di sentimento, il pensiero dei maestri. Uno stile semplice può perfettamente sposarsi con un'ornamentazione sobria, un andamento nobile e distinto. Gli *andante* del Mozart, dell'Haydn, del Beethoven e di molti altri maestri, ne offrono belli esempi.

A. Marmontel.

* * *

12. Ogni epoca ha una fisonomia che è d'uopo saper conservare, se non si vuol snaturare completamente lo stile; bisogna anche, in quanto a certi ornamenti, inusitati ai nostri giorni, rimontare alla sorgente dei metodi del tempo per averne la spiegazione.

A. Marmontel.

* * *

13. L'intelligenza, la volontà e il sentimento, uniti a uno spirito metodico, ad una saggia progressione negli studi, daranno agli allievi la qualità preziosa d'uno stile variato, pieghevole, modificantesi secondo i maestri, cioè a dire di uno stile via via ingenuo, grazioso, elegante, semplice, nobile o patetico.

A. Marmontel.

* * *

14. La purezza dello stile eleva l'arte al livello della religione.

Wilczynski.

XI.

Del Sentimento.

1. L'esagerazione del sentimento è quasi la caricatura. Siate semplici e veri; così solamente voi farete vibrare i cuori.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

2. Un meccanismo perfetto quanto più si possa immaginare, congiunto ad un'anima appassionata piena di fuoco e di sentimento, sono virtù che danno, a chi le possiede, la certezza dei più prosperi successi e dei trionfi più meritati.

F. G. Fétis.

* * *

3. L'abilità nel meccanismo del canto o nel suono degli strumenti è senza alcun dubbio necessaria per ottenere una buona esecuzione, ma essa non basta. È nella sua sensibilità, nel suo entusiasmo che l'artista prova le più belle risorse onde commuovere chi l'ode. La destrezza può qualche volta far meravigliare pei suoi prodigi; ma la sola espressione ha il privilegio di commuovere.

F. G. Fétis.

* * *

4. Quando la musica non commuove, è insopportabile. O voi, che volete ottener buon esito,

voi che una lodevole ambizione porta ad uscire dalla turba, abbiatevi la convinzione di quanto fate se volete convincere gli altri: siate commossi se volete commuovere, e credete che mai si eccitarono in altri impressioni che non si provarono.

F. G. Fétis.

* * *

5 L'anima d'un vero artista deve esaltarsi a tutto ciò che è grande e bello, nell'ordine morale, come nell'ordine fisico. Nell'artista vi è quasi sempre esagerazione di sensibilità; così è ben raro ed anche affatto anormale che il suo cuore non vibri alle idee generose. Cotesta impressionabilità inerente al temperamento dell'artista deve essere conservata senza degenerare in debolezza malaticcia. Sarebbe un difetto grave per un musicista confinarsi nella pratica materiale della propria arte; un artista ben dotato amerà le bellezze della natura, avrà l'intelligenza dei capolavori letterari, un gusto illuminato per tutte le opere di stile e d'imaginativa, sia che si tratti di poesia, di pittura o di musica.

A. Marmontel.

* * *

6. Il musicista che non è commosso, tocco, agitato dalla udizione di un'opera drammatica, che resta indifferente dinanzi a una bella statua o all'opera ispirata d'un pittore, che la vista delle meraviglie della creazione non rende sognatore, non avrà mai nè fuoco, nè entusiasmo. È, tutt'al più,

un abile mestierante; i grandi orizzonti gli saranno chiusi. Per elevarsi più in alto, bisogna avere l'amore del grande, cercar sempre l'ideale, con coraggiosa costanza.

A. Marmontel.

* * *

7. L'impressione individuale del virtuoso deve sempre piegarsi al carattere e allo stile dei maestri da interpretare. Il più delle volte si snatura il pensiero primo col sostituire il proprio sentimento a quello del compositore, alle indicazioni trasmesse da lui o dalla tradizione, e ciò sotto il deplorevole pretesto di produrre più effetto.

A. Marmontel.

* * *

8. La sensibilità, sorgente dell'espressione, è un senso organico d'una squisita delicatezza e d'una grandissima influenza sull'esecuzione; ma, quale si sia la finezza di questo senso, posiamo in principio che la sua azione dev'essere guidata dalla ragione e dall'esperienza. È d'uopo in qualche modo che lo spirito idealizzi il realismo dei suoni.

A. Marmontel.

XII.

Colorito, accentuazione, espressione e gusto.

1. Non basta che l'allievo pervenga solamente ad una castigatezza completa; egli deve suonare con gusto e sentimento, e dare al suo lavoro l'ul-

tima finitezza, qualunque fatica egli abbia, d'altra parte, a sopportare per ottenerla.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

2. Ciò che costituisce il valore di un' opera è l'ispirazione da cui essa è nata, il poetico pensiero che vi si svolge e da essa si sprigiona, e più ancora il sentimento dalle mille sfumature, che conferisce ai suoni l'espressione, la vita.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

3. Un bel suono ed un libero e facile meccanismo sono le condizioni indispensabili di un vero talento pel piano; ma non sono qui tutte, e vi abbisogna pure il gusto per saper tenersi egualmente lontano dai due eccessi in cui cade la maggior parte dei pianisti: cioè di non far consistere il merito di suonare lo strumento che nell' abilità di fare un gran numero di note il più rapidamente possibile, o di voler restringere questo merito al solo genere dell'espressione che non appartiene naturalmente a' suoni dello strumento. È la combinazione ben fatta di queste due cose che costituisce il buon pianista.

F. G. Fétis.

* * *

4. Lo studioso farà bene a dare grande importanza ai *contrapposti*, cioè all'eseguire, per esempio, un *pianissimo* immediatamente dopo un *fortissimo*.

B. Junod.

* * *

5. Alcune volte in un seguito di suoni si presentano delle note che in pari tempo spostano la *tonica,* cambiano il *modo,* e distruggono la *regolarità* della misura e la *simmetria* dei ritmi. Sono precisamente queste note impreviste, irregolari, eccezionali, al difuori della logica musicale, che hanno più particolarmente la facoltà d'impressionare il sentimento. Elementi di eccitazione, di movimento, di forza, di calore, di contrasto *sono esse appunto* che generano l'*espressione.* L'allievo, dunque, porti la sua attenzione sulla *tessitura* delle frasi, sull'evoluzioni armoniche e melodiche, sulle *irregolarità tonali, modali, metriche* e *ritmiche,* in una parola, sulle note *eccezionali, impreviste,* veri germi estetici che ingenerano l'espressione e che esigeranno molta ponderazione e speciale diligenza.

M. Lussy.

* * *

6. Non bisogna mai eseguire un pezzo qualsiasi senza esaminare, subito dopo averlo decifrato, se non racchiuda degli elementi patetici, cioè delle note *eccezionali* al punto di vista metrico, ritmico, tonale-modale e armonico: *sincopi, valori eccezionali,* grandi o piccoli, *ripetizioni,* note *vicine acute* o *basse, ripetizioni temporanee,* note, intervalli o accordi *cromatici,* note *acute,* note *alte* sostituenti note *basse,* note che cambiano la *direzione,* la *disposizione* del disegno ritmico, *ritardi*

o *appoggiature*, ecc. L'allievo deve indicare le note e passaggi suscettibili d'accentuazione, mettere egli stesso i segni: accenti, punti, virgole, gli *f*, gli *sf*, *ff*, i *p*, *pp*, ecc., correggere, infine, tutte le indicazioni sbagliate.

M. Lussy.

* * *

7. L'accento patetico dev'essere evitato in modo assoluto nei pezzi in movimento vivace.

Nei pezzi a movimento lento e moderato, espressivi e appassionati, lo si deve impiegare, ma sempre con sobrietà e prudenza. Nulla di più pretenzioso di una esecuzione d'un pezzo a tessitura semplice ed uniforme sovraccarico di accenti patetici!

M. Lussy.

* * *

8. La conoscenza dei *ritmi* è la condizione capitale per ben *colorire*.

M. Lussy.

* * *

9. Quale si sia l'intensità del suono col quale voi eseguite un passo, *forte* o *fortissimo*, *piano pianissimo*, tenete conto degli accenti metrici, ritmici, patetici e fateli *risaltare*. Non bisogna, sotto pretesto di colorire, livellare e distruggere queste bellezze dell'espressione.

M. Lussy.

* * *

10. I giovani pianisti ascoltino ed imitino i can-

tanti, i violinisti; è da essi che impareranno a *colorire*.

M. Lussy.

* * *

11. L'espressione si ritrova dapertutto, nella natura realista o idealista del soggetto trattato. Essendo uno dei principali elementi dello stile, può, come esso, piegarsi a tutti i generi, accusare tutti i caratteri. Essa è il cuore, l'anima, la sensibilità, la vita stessa dell'artista.

A. Marmontel.

* * *

12. In musica soprattutto non s'insegna a dire con espressione; questo germe prezioso è in noi, e noi traduciamo quasi istintivamente il nostro sentimento, le nostre impressioni. Il talento del maestro consiste allora nel guidare, nel contenere o sviluppare questo tatto innato, questo dono naturale.

A. Marmontel.

* * *

13. L'espressione indicata o imposta dal professore, quando essa non corrisponde esattamente al nostro proprio sentimento, offre nell'imitazione qualche cosa di falso e di affettato che non inganna mai un uditore di gusto.

A. Marmontel.

* * *

14. L'espressione, questa parte poetica, eterea

dell'esecuzione, sfuggendo, nelle sue intime sfumature, all'analisi dell'insegnamento, posiamo in principio che quattro fonti differenti e ben distinte servono di punto di partenza alle varietà senza numero dell'accentuazione musicale: *l'articolazione*, la *sonorità*, la *misura*, il *ritmo*.

A. Marmontel.

* * *

15. Il sentimentalismo distrugge il vero sentimento.

A. Marmontel.

* * *

16. L'anima, l'idea e l'ispirazione degli autori, non possono tradursi convenientemente che per l'impiego intelligente delle mille inflessioni delicate del sentimento, inflessioni che servono a graduare gli effetti generali, e altresì a far valere nei loro più minuziosi particolari lo spirito e le intenzioni dei maestri.

A. Marmontel.

* * *

17. Un artista che non sa animarsi non può avere la pretesa di commuovere; ma non bisogna che una qualità preziosa degeneri in difetto radicale; meglio vale la freddezza che l'esagerazione o la smorfia del sentimento.

A. Marmontel.

* * *

18. Un artista sarà tanto meglio ispirato, se il

pensiero che egli deve espimere corrisponde più intimamente a quello che risveglia o sovraeccita la sua propria sensibilità.

A. Marmontel.

* * *

19. La forza dell'espressione si eleva sempre in ragione dell'energia del pensiero e della profondità del sentimento dell'interprete.

A. Marmontel.

* * *

20. La sorgente espansiva e realmente pura dell'espressione è nell'anima dell'artista: *la sfumatura scritta* è certamente *la guida sicura dell'allievo;* ma l'ispirazione sola venuta dal cuore, costituisce il genio del virtuoso.

A. Marmontel.

* * *

21. Il genio crea, ma il gusto sceglie; e sovente un genio troppo abbondante ha bisogno di un censore severo che gl'impedisca di abusare delle sue ricchezze. Senza gusto si possono fare delle grandi cose; ma è desso che le rende interessanti. È il gusto che fa afferrare al compositore le idee del poeta; è il gusto che fa afferrare all'esecutore le idee del compositore; è il gusto che fornisce all'uno e all'altro tutto ciò che può ornare e far valere il loro soggetto; ed è il gusto che dà all'uditore il sentimento di tutte queste convenienze. Frattanto il gusto non è la sensibilità. Si può avere molto gusto con un'anima fredda, e un tal

uomo trasportato da cose veramente appassionate o poco commosso dalle graziose. Sembra che il gusto si abbranchi volontieri alle piccole espressioni, e la sensibilità alle grandi.

G. G. Rousseau.

XIII.

Interpretazione ed esecuzione.

1. Suonate con tutta la vostra anima e non come un uccello bene addestrato.

F. E. Bach.

* * *

2. Nei passi cantabili si imiti il metodo dei buoni cantanti. Si adatti anche un testo qualunque onde viemeglio giudicare dell'effetto cantandoli; oppure si facciano eseguire da abile violinista o flautista.

L. Beethoven.

* * *

3. Non suonare con troppe piccole frasi, cioè non sospendere il movimento e la voce su delle parti del concetto troppo piccole, ovvero non estendere troppo il concetto rallentando il movimento, il che stanca l'attenzione dell'uditore, che ne segue lo svolgimento.

F. Chopin.

* * *

4. Ogni nota più lunga è altresì più forte, mentre la nota di minor durata richiede minor forza, ap-

punto come le sillabe lunghe e brevi dei versi ritmati. La nota più elevata in una melodia o una nota che forma dissonanza è altresì la più forte.

F. Chopin

* * *

5. Per interpretare bene le opere dei grandi maestri è necessario leggere la biografia di essi. Le loro composizioni non sono che dei fogli staccati della loro vita, e per ben comprenderli, per identificarsi coi pensieri e coi sentimenti che gli hanno inspirati, importa cercar di penetrare più a fondo nell'intimità di queste esistenze, dove gli scoramenti di ogni genere, le lotte, sovente la miseria, le infermità ancora, non poterono giammai soffocare la scintilla divina che noi chiamiamo genio.

Eschmann-Dumur.

* * *

6. Suonate lèntamente e con precisione; osservate la misura, il ritmo, le pause, che sono una delle punteggiature della frase: tutto ciò è piccola cosa e può sembrare meschino; ma è il principio dell'arte, ed è con un buon principio che si preludia ad una fine perfetta.

Eschmann-Dumur.

* * *

7. Senza una buona posizione di mano e senza l'esattezza della diteggiatura, non v'ha nè sicurezza, nè agilità possibile.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

8. Aver un tocco duro ed abusare del pedale è un rendersi insopportabile, e un dar ragione agli individui che pretendono che la musica non sia che un rumore disaggradevole.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

9. Ciò che non si è ancora compreso, si può esprimere in una certa misura imitando il proprio maestro; e, se si perviene a renderlo affatto bene, egli è che si è compreso da per sè stessi.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

10. Molti pianisti non sanno suonar che presto; guardatevi dall'imitarli.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

11. Che le note arrivino una ad una di fronte, con passo leggiero o solenne, o che, nella corsa folle, esse si perseguitino, s'intreccino, si accumulino, passino come un soffio; la misura non accorda a ciascuna d'esse che la durata alla quale han dritto il loro valore e la loro parte.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

12. Evitate nella vostra posizione, affettazione e gesti che vi renderebbero ridicolo e distrugge-

rebbero tutto l'incanto del vostro *giuoco*. Le cattive abitudini si contraggono assai facilmente e si perdono molto difficilmente.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

13. Mentre il ritmo accentua, punteggia, disegna le fuggenti ondulazioni del pensiero, il tocco le colora. Il primo è un'intelligente pulsazione: il secondo parte dal fondo dell'anima; egli palesa il carattere e rivela il sentimento, egli è commosso e commuove, dando all'espressione tutta la sua vita.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

14. Una composizione momentaneamente abbandonata si suona con un piacere nuovo. Se essa aveva finito per stancare, egli è che si era stanchi di per sè; in pari tempo che le si riconosce la sua primiera ricchezza, la si comprende meglio di prima, e si giunge così ad interpretarla in una maniera perfetta.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

15. Lo stile d'esecuzione non può consistere che in una sola cosa: *suonare ogni musica secondo il pensiero che l'ha creata.*

F. G. Fétis.

* * *

16. Il *non plus ultra* dell'effetto musicale non

può aver luogo che quando tutti gli esecutori posseggano non solamente un'eguale abilità, ma una equivalente flessibilità d'organi, un pari grado di calore e d'entusiasmo.

F. G. Fétis.

* * *

17. L'esattezza in arte non è solo un dovere, essa è pure un mezzo assai facile di contribuire, ciascuno per ciò che lo riguarda, ad una perfetta esecuzione.

F. G. Fétis.

* * *

18. Il buon esito d'un pezzo o d'un'opera dipende dall'attenzione più o meno scrupolosa che vi si presta. Questo è il secreto d'una buona esecuzione: amare la musica che si suona o si canta, compiacervisi, occuparsene ad esclusione d'ogni altro oggetto, ed interessarvisi coscienziosamente: ecco quanto cerca l'artista che sente la sua vocazione. Si dice che questa coscienza non accompagna sempre il talento; io credo però che ne sia il distintivo. Si contrae l'abitudine d'una scrupolosa attenzione, come quella della noncuranza; tutto dipende dalle circostanze in cui ci troviamo e dal luogo che occupiamo.

F. G. Fétis.

* * *

19. In ogni idea musicale importa ricercare la punteggiatura, la nota più importante di ogni membro di frase, inoltre i luoghi dove la voce richiede di

essere surrogata. Questo lavoro sarà altrettanto più dilettevole in quanto lo si troverà assai facile, e in pari tempo utilissimo per interpretare le opere dei maestri.

J. Kleczynski.

* * *

20. L'esecuzione veramente perfetta non si riscontrerà se non quando la tradizione si accordi colla individualità dell'esecutore, se non quando la natura del maestro che ha composto un'opera sia divenuta la natura di quegli che ce la fa udire.

J. Kleczynski.

* * *

21. Per ben suonare un pezzo polifono, fa d'uopo anzitutto spogliare il principale dall'accessorio, osservare il ritorno dei motivi, i loro rivolti e le loro modificazioni. Nella fuga, per esempio, deve seguirsi dal principio alla fine l'andamento di ciascuna parte, senza perdere mai di vista la sua relazione con le altre. Un motivo composto di note rapide è molto più facile ad intendersi che un altro in cui le note si succedono lentamente, quindi converrà dare a quest'ultimo un rilievo speciale. Ogni ritorno del soggetto, tanto se il tema si presenti sotto l'aspetto primitivo, quanto se sotto una forma modificata, deve essere indicato chiaramente. Se per altro sopravvenga un soggetto nuovo o un controsoggetto, la maggiore importanza dovrà darsi provvisoriamente ad esso. Insomma bisogna che ciascuna parte abbia costantemente il valore che le spetta, e che quelle

accessorie, il cui scopo è puramente armonico, vengano relegate in seconda linea.

Lebert e Stark.

* * *

22. L'abilità tecnica non è mai altro che un mezzo d'interpretazione.

Lebert e Stark.

* * *

23. È per la diversità di attacchi, per la varietà infinita degli accenti, per l'impiego giudizioso e razionale dei pedali, che si ottiene al piano il colorito musicale, le sfumature delicate o vibrate, infine, i contrasti di timbro che fanno di questo istrumento limitato in questi mezzi d'azione un'orchestra in miniatura, riproducente tanto fedelmente quanto può esserlo una traduzione, una trascrizione, il movimento dell'orchestra, le inflessioni della frase vocale o istrumentale, le respirazioni e i colpi d'arco.

A. Marmontel.

* * *

24. Quel che importa soprattutto, è di ben compenetrarsi del sentimento dell'autore, e di non aver la pretesa di sostituire coll'ispirazione spontanea ciò che dev'essere il frutto della riflessione e dello studio. Tradurre d'ispirazione le opere dei maestri è la scusa favorita degli esecutori senza stile, dei virtuosi eccentrici, che non derivano che dai loro capricci. L'ispirazione è il senso stesso che possiedono solamente alcune nature privile-

giate; ma in mancanza di questo dono prezioso e raro, il genio dell'interpretazione, abbiamo il sentimento del vero, per saper tradurre con metodo, fare atto di espressione e di sensibilità, senza tendere all'esagerazione, all'affettazione.

A. Marmontel.

* * *

25. Dal lato dei virtuosi, importa di posare in principio che l'esecuzione d'un pezzo essendo la traduzione sensibile, vivente, di un'opera scritta, gl'interpreti, rispettosi del pensiero dei maestri, subordinano sempre il loro sentimento personale alla verità d'espressione ed allo stile delle opere che essi eseguiscono. Vi sarebbe, infatti, mancanza di tatto, di spirito e di gusto, a falsare il carattere d'una composizione sotto pretesto di produrre dell'effetto; ma l'interpretazione tradizionale di un opera non sottomette servilmente l'anima dell'artista, non si oppone per nulla agli slanci di sensibilità e d'espressione che gli detta il suo cuore, a coloro, almeno, che s'armonizzano collo spirito del compositore, che un virtuoso abile deve divinare e trasmettere ai suoi uditori colla fede e la passione dell'entusiasmo. L'esecuzione così intesa è sempre sicura d'interessare e di commuovere, perchè è l'assimilazione esatta dell'opera mediante l'interpretazione poetica d'un vero musicista.

A. Marmontel.

* * *

26. L'interpretazione ideale di un'opera è quella che s'armonizza meglio col carattere ed il senti-

mento dell'idea musicale; i virtuosi che mirano alla perfezione devono avere in supremo grado l'intelligenza del vero e del bello.

A. Marmontel.

* * *

27. Il gusto, la sensibilità e il possesso degli effetti non bastano per tradurre con una reale superiorità delle ispirazioni di caratteri differentissimi, e che esigono delle qualità d'interpretazione assai distinte. Importa, innanzi tutto, che l'artista, identificandosi collo spirito e collo stile particolare ad ogni maestro, conservi un sentimento giusto e ben ponderato dell'espressione, si guardi da ogni esagerazione, fraseggi con ampiezza, eviti le minuzie, equilibri l'interesse, mettendo ben in luce il pensiero principale e lasciando nell'ombra le idee accessiorie. È la legge dei contrasti, altresì, quella della varietà nell'unità, principi comuni a tutte le arti. Questa intelligenza ragionata e ben equilibrata degli effetti, unita allo stile personale, alla verità di espressione del virtuoso, costituisce una bella interpretazione: l'arte di tradurre, poetizzandolo e idealizzandolo, il pensiero dei maestri.

A. Marmontel.

* * *

28. La perfetta interpretazione d'una composizione musicale esige un insieme di qualità almeno eguali a quelle del creatore abile d'una parte.

A. Marmontel.

29. I pianisti non hanno che a raccogliersi, a leggere nella loro memoria per interpretare i maestri nel sentimento voluto. Le buone tradizioni, il buon gusto, l'intelligenza dei capolavori appartengono a tutti coloro che hanno il sentimento delle belle ispirazioni, e che, per i loro studi pazienti e approfonditi, si sono bene compenetrati dello stile dei maestri.

A. Marmontel.

30. La grande arte dell'esecuzione è di saper tradurre, nel sentimento che caratterizza ogni maestro, i vari contorni, le finezze del pensiero, di espressione di cui si compone il loro stile, e ciò senza affettazione, semplicemente, con quella naturalezza che è la perfezione dell'arte.

A. Marmontel.

31. Bisogna ben penetrarsi del sentimento e dell'espressione particolare d'ogni opera, analizzare la maniera con cui si offrono, s'incatenano, si sviluppano le idee, il giro melodico delle frasi, l'ornamentazione, gli effetti di sonorità, d'armonia o di ritmo; infine, bisogna identificarsi col sentimento e lo spirito dell'autore, senza rinunciare tuttavia alla propria individualità; poichè un interprete abile, inspirato, ottiene sovente, esprimendo il pensiero altrui, degli effetti ai quali il compositore stesso non aveva pensato.

A. Marmontel.

32. La sensibilità è una qualità indispensabile quando si tratta d'interpretare opere d'espressione; ma questa preziosa facoltà deve sempre essere guidata dal metodo e dall'intelligenza; senza questi utili consiglieri, l'esecutore il meglio dotato potrebbe trovarsi sovente discosto dalla verità.

A. Marmontel.

33. Per tradurre in una maniera esatta e vera il pensiero d'un maestro, ogni interprete coscienzioso si adoprerà dapprima a ben comprendere il carattere generale delle sue opere e le qualità salienti che dominano nel suo stile: la semplicità, la nobiltà o la passione.

A. Marmontel.

34. L'affinità delle impressioni fra virtuosi e compositori è, indipendentemente dal merito individuale dell'esecutore, una delle cause principali d'una buona interpretazione.

A. Marmontel.

35. Per eseguir bene un'opera seria bisogna studiarla nel suo insieme, prima di curare le sfumature delicate, le fine intenzioni di dettaglio.

A. Marmontel.

36. Bisogna studiarsi di ben graduare l'interesse, e non impiegare troppo di frequente dei contrasti estremi, mostrarsi sobrio negli effetti di potente sonorità, che non si possono ottenere che a spese di una bella qualità di suono.

A. Marmontel.

37. Imparate di buon'ora a dimenticare la vostra piccola personalità, per non pensare che al valore dell'opera che interpretate, e identificarvi al sentimento che l'ha dettata.

J. Moscheles.

38. La compostezza e la regolarità della posizione al pianoforte, è un gran coefficente per la buona esecuzione.

D. Scarlatti.

39. Suona in tempo! L'esecuzione di taluni concertisti rassomiglia all'andatura d'un ubbriaco. Guardati dal pigliar a modello costoro.

R. Schumann.

40. Guardati dal suonar trascurato! Ogni pezzo sia da te eseguito accuratamente, nè mai monco o dimezzato.

R. Schumann.

41. Il suonar troppo in fretta o troppo adagio sono difetti ugualmente grandi.

R. Schumann.

42. Cerca di suonar con perfezione i pezzi facili; ciò val infinitamente meglio, che eseguire mediocremente delle composizioni difficili.

R. Schumann.

43. Allorchè suoni non por mente a chi sta ascoltando.

R. Schumann.

44. Suona sempre come se ti udisse un maestro.

R. Schumann.

45. Se ti presentano da suonare un pezzo che sia nuovo per te, leggilo prima di eseguirlo.

R. Schumann.

46. Non creder che la vera bravura consista solo nell'agilità. Cerca piuttosto di produrre, nell'esecuzione di un pezzo, quell'impressione che aveva in mente il compositore, e non altro. Il di più sarebbe caricatura.

R. Schumann.

47. Suona spesso le fughe dei grandi maestri, quelle specialmente di G. S. Bach. *Il clavicembalo ben temperato* sia il tuo pane quotidiano. Allora diverrai per certo valentissimo.

R. Schumann.

48. Il suonar molto in società è più dannoso che utile. Farai bene di adattarti al gusto, ed alla intelligenza del tuo uditorio; ma però non suonare mai cosa di cui tu possa fra te stesso vergognarti.

R. Schumann.

49. Per meglio entrare nell'idea dei maestri, per ben approfondirli, è d'uopo adoperarsi di annullare la propria individualità.

C. Selden.

50. L'opera musicale si completa nell'esecutore, al quale compete la delicatissima parte dell'interprete.

Lebert e Stark.

51. La prima qualità d'un interpretazione è la precisione: la precisione, l'esatta osservanza d'un testo, la fedeltà, che mette a suo posto ogni minuscola intenzione dell'autore.

R. Schumann.

XIV.

Modo di studiare.

1. Bisogna studiare sempre *lentamente* finchè si sia sicuri delle note, ed impiegare scrupolosamente la diteggiatura o portamento indicato dall'autore.

A. Angeleri.

2. Il miglior modo di vincere le difficoltà che possono offrirsi in un pezzo, si è d'isolare, dal pezzo che si studia, il passaggio in questione che impedisce la libera esecuzione del periodo musicale, e di trasformarlo in esercizio speciale, che si ripeterà fino alla libera padronanza del passaggio.

C. Czerny.

3. Prendete una conoscenza precisa e meditata della teoria musicale; rendetevi conto delle sue basi, e, una volta bene stabilite queste, elevate a poco a poco l'edificio delle sue altre conoscenze. Studiare lentamente sarà sempre il mio principio, ma per evitare ogni malinteso sulla parola *lentamente*, m'affretto a dire che io apprezzo innanzi tutto i movimenti reali; non è quindi che per giungere a ciò con più sicurezza che io raccomando a tutti i miei allievi lo studio lento e meditato. Io non ho mai amato i musicisti *a vapore* che desiderano sempre il nuovo.

B. Junod.

* * *

4. Perchè nel suonare il piano, ostinarsi a non curare separatamente l'azione di ciascuna mano quando la lettura dell'opera è difficile? I più rispondono: ciò m'annoja. Tale obbiezione rivela da sola il loro modo di pensare: vorrebbero sapere tutto senza fatica e senza studio.

Tuttavia gli uomini di genio, che si sono meritata la stima universale e l'ammirazione di chi approfitta delle loro scoperte e dei loro consigli, non hanno avuto un solo istante l'idea meschina di ritrarsi innanzi ad alcune ricerche noiose, lunghe o difficili: no! questi indagatori al solo fine di scoprire la verità, hanno pazientemente atteso il successo nello studio, studio tenace, preoccupazione di ogni ora, ricerca minuziosa e ostinata.

Tutte queste qualità sono necessarie a colui che desidera di far progredire e perfezionare una facoltà qualsiasi: il risultato finale sarà sempre il successo, checchè ne dicano le nature deboli e portate alla critica sistematica di tutto ciò che è grande e fecondo.

B. Junod.

* * *

5. Ogni pezzo di musica dev'essere da principio suonato *lentamente e con forza*, facendo soltanto attenzione alle principali gradazioni del *legato* e dello *staccato*. Quando siasi imparato ad eseguirlo senza errori nel movimento segnato, si potrà tener conto delle altre indicazioni secondarie che si erano dapprima trascurate.

Lebert e Stark.

6. La grand'arte di apprendere molto è d'intraprendere poco alla volta.

Locke.

7. I progressi degli allievi dipendono più dalla cura coscienziosa apportata agli studi, che dal numero delle ore passate al pianoforte: la volontà e la riflessione danno migliori risultamenti che non lunghe ore impiegate senza discernimento. È dunque un grave errore di credere che si possa distrarre la propria attenzione facendo degli esercizi o delle scale; e noi disapproviamo assai l'abitudine di leggere durante questo lavoro.

A. Marmontel.

8. Raccomandiamo all'esecutore che impara un pezzo nuovo e sopratutto uno studio:

a. Di suonare tutto il pezzo lentamente e colla massima diligenza, senza ommettere alcuno dei *diesis*, *bemolli* o *bequadri*;

b. Di scegliere e adottare la miglior maniera di diteggiare e famigliarizzarsi con quest'abitudine; di non allontanarsi dalla diteggiatura ogni qualvolta sia marcata, a meno di esser sicuro che egli ne abbia scoperto un'altra egualmente buona, e che convenga meglio alla sua mano, poichè molti passi possono diteggiarsi egualmente bene in differenti maniere;

c. Di dare ad ogni nota il valore che deve avere nella battuta, e di far esattamente corrispondere una mano coll'altra;

d. Di ripetere molte volte separatamente, e sempre con un tocco differente, i passi, le battute ed anche le semplici note che presentano qualche difficoltà d'esecuzione;

e. Di suonare il pezzo tutto intiero molte volte, onde assicurarsi ch'egli comprende ed eseguisce tutti i segni relativi al carattere, all'espressione ed allo stile.

J. Moscheles.

XV.

Dell'accompagnare.

1. Niente completa l'educazione musicale quanto l'accompagnare. Seguire una melodia, comprenderne tutte le sfumature, rafforzare la frase per affievolire il seguito e lasciare al canto tutto il suo splendore, tale è l'arte dell'accompagnare, arte difficile, ma istruttiva.

B. Junod.

* * *

2. Colui che sa accompagnare per intuizione è quasi sempre dotato di un'organizzazione veramente musicale. Il saper accompagnare è un dono a parte, ad avere o ad acquistare il quale non basta la volontà: tuttavia bisogna che l'allievo arrivi ad un certo grado in tale esercizio.

B. Junod.

* * *

3. Le lezioni di accompagnamento sviluppano

lo stile ed obbligano l'allievo ad una misura corretta e ad una esecuzione ben sfumata.

B. Junod

* * *

4. Il musicista che desidera di accompagnare a dovere un'opera di qualche merito, cercherà dapprima di cogliere il senso della frase principale, ed il fine che il compositore si è proposto.

L'idea di adattare (mentalmente) delle parole a una melodia o ad un passo marcato è eccellente, abituando l'esecutore a costruire un poema, anzichè a non vedere che solo e sempre delle note. Se la composizione è di qualche valore e possiede un certo rilievo, il poeta-musicista verrà aiutato tanto più piacevolmente dalla propria immaginazione, la quale, ben guidata, gli sarà di potente soccorso per l'interpretazione dell'opera elevata.

B. Junod.

* * *

5. Quando un concertista accetta d'accompagnare, deve dimenticare che egli è un virtuoso, e non deve avere che un obiettivo: concorrere, nell'azione limitata che gli è devoluta, alla perfetta interpretazione dell'opera vocale o istrumentale ch'egli deve far valere, dando al concertista tutto l'appoggio del suo talento, evitando accuratamente di distrarre o di assorbire l'interesse.

A. Marmontel.

* * *

6. Gli accompagnatori devono ricordarsi che i

virtuosi, cantanti o istrumentisti, si lamentano sempre di esser stati impacciati nella loro espressione per un rigore troppo grande nella misura, o di non essere stati abbastanza sostenuti nei passaggi animati, ecc., ecc.

A. Marmontel.

* * *

7. Bisogna che un buon *accompagnatore* sia gran musicista, ch'egli sappia a fondo l'armonia, ch'egli conosca bene il suo piano, ch'egli abbia l'orecchio sensibile, le dita flessibili e il gusto sicuro.

Spetta all'*accompagnatore* di dare il tono alle voci e il movimento all'orchestra. La prima di queste funzioni esige ch'egli abbia sempre sotto un dito la nota del canto per suonarla al bisogno e sostenere o rimettere la voce, quando essa venisse meno o si smarrisse. La seconda esige che egli marchi il basso e il suo accompagnamento con attacchi sicuri, eguali, e ben regolati sempre, affine di far ben sentire la misura ai concertisti, sopratutto al principio delle arie.

G. G. Rousseau.

* * *

8. Quando si accompagna della musica vocale, devesi coll'accompagnamento sostenere la voce, guidarla, darle il tono a ogni entrata, e rimetterla quando essa stuona; l'accompagnatore, avendo sempre il canto sotto gli occhi e l'armonia presente alla mente, è incaricato specialmente d'impedire che la voce si smarrisca.

G. G. Rousseau.

9. La stessa parola accompagnamento avverte quegli che accompagna in un concerto che egli non è incaricato che d'una parte accessoria, che egli non deve adoperarsi che a far valere quella degli altri, e che non appena ha la minima pretesa per se stesso, egli guasta l'esecuzione e impazienta in pari tempo e i concertisti e gli uditori; più crede di farsi ammirare, più egli si rende ridicolo, e richiamando, a forza di rumore o di ornamenti fuori di posto, sopra di sè l'attenzione dovuta alla parte principale, e facendo sfoggio di talento e di esecuzione, mostra insieme la sua vanità e il suo cattivo gusto. Per accompagnare con intelligenza e con plauso, non bisogna pensare che a sostenere e far valere le parti essenziali, ed eseguire con assai abilità la propria, facendone sentire l'effetto, senza però metterla in evidenza.

G. G. Rousseau.

XVI.

Del trasportare.

1. Lo studio della trasposizione non è ne una scienza nè un'arte, ma un'abitudine da prendere, una ginnastica ponderata, un esercizio mentale, al quale è utilissimo di abituare di buon'ora gli allievi.

A. Marmontel.

2. Lo studio del trasportare, come quello della lettura, dev'essere principiato fin dal momento che l'allievo possiede bene il sentimento delle differenti tonalità, e riconosce senza esitare la natura e il numero degli accidenti che sono contenuti in ciascuna scala.

A. Marmontel.

3. Importa molto che l'allievo sia ben persuaso di questo: che la sua facilità a trasportare dipenderà dalla perfetta conoscenza dell'uso frequente delle chiavi.

A. Marmontel.

4. Per un pianista che legge correntemente in tutte le chiavi, e possiede bene i rapporti esatti dei differenti intervalli fra di loro, la trasposizione, anche a prima vista, non offre che delle minime difficoltà. Ma se si vuole ottenere questa confidenza, questa tranquillità, questa forza che dà la certezza di non ingannarsi, bisogna essere lettore intrepido, abituato da lunga pezza ad un genere di lavoro che affermi per eccellenza la più forte educazione musicale.

A. Marmontel.

La Revisione

XVII.

Del suonare a memoria.

Per apprendere a suonare a memoria, bisogna prima di tutto trovare piacevole l'opera da apprendersi, che il motivo principale non sia troppo difficile a ritenere e non troppo sovraccarico di note, poichè delle modulazioni numerose e dei lunghi sviluppi confonderebbero l'allievo e lo lascerebbero indeciso al principio di questo esercizio.

B. Junod.

* * *

2. Il miglior metodo da adottarsi è quello di studiare l'opera per brani di quattro ed otto battute, adagio, a mente riposata e curando l'azione di ciascuna mano separatamente; bisogna, inoltre, tenersi davanti il libro aperto per poter verificare ad un tratto l'esattezza della propria esecuzione, pel caso che in qualche passo la memoria non fosse sicura: infine, è bene di suonare all'ora in cui comincia a far notte, quando non si può più leggere che con difficoltà — noi intendiamo di parlare qui d'un pezzo che già si sappia e che si sia studiato seriamente; — allora se si sforzerà di unire tutte le proprie facoltà e di approffittare di tutti gl'incidenti di cui avrà preso nota nel corso di questo primo tentativo, per ordinarli con chiarezza nella mente e riprodurli sulla tastiera, il successo non tarderà a ricompensare una simile fatica.

A nulla di degno si può giungere senza lavoro; che lo studioso si convinca di questa verità. La mano sinistra dovrà essere sorvegliata con la massima cura, poichè ad essa è affidato quasi sempre l'accompagnamento della melodia, ed essendo questo accompagnamento talvolta uniforme o poco ricco, se il musicista vi sostituisce note di sua invenzione ne altera la vera struttura.

B. Junod.

* * *

3. Niente è più penoso che la mancanza di memoria di fronte al pubblico: essa è dunque un dono prezioso a svilupparsi nell'allievo. Per ottenere un soddisfacente risultato bisogna incominciare di buon'ora, ed è dovere dell'insegnante di interessare l'allievo col renderlo persuaso delle considerazioni seguenti: un pezzo suonato a memoria lascia intravvedere un certo talento artistico, ed aumenta valore alla riproduzione dell'opera; inoltre, il suonare a memoria rende più sicura e migliore l'esecuzione, poichè il suonatore, libero della cura incessante della lettura musicale, può abbandonarsi interamente alle proprie impressioni e sorvegliare l'azione delle mani: l'allievo evita, inoltre, così il fastidio di farsi voltare le pagine, ed essere esposto a farsene voltare più d'una alla volta!

B. Junod.

* * *

4. È fin dal bel principio degli studi che bisogna esercitare la memoria degli allievi. Devesi colti-

La Revisione

vare di buon'ora questa preziosa facoltà, che permette di ritenere, di conservare e di risvegliare, al momento voluto, l'impressione prodotta, la sensazione percepita, l'idea espressa; in una parola, di ritrovare l'effetto, quando la causa è ben lungi.

A. Marmontel.

* * *

5. In materia musicale, la memoria dei suoni, il sentimento esatto delle durate, dei tempi della battuta sono degli indizi certi di buon organismo. Noi raccomandiamo ai professori di abituare poco a poco i loro allievi a ritenere delle frasi melodiche, corte dapprima, poi progressivamente più lunghe, aumentando gradatamente l'estensione e la difficoltà dei pezzi imparati a memoria; seguendo l'attitudine e la maggiore o minore facilità degli allievi.

A. Marmontel.

* * *

6. Un musicista senza memoria si vedrà costretto di leggere sulla carta il pezzo studiato che egli eseguisce in pubblico; di qui mille noje, mille piccoli accidenti capaci di mandare a vuoto la sua bravura, di annullare il suo talento e il frutto del suo lavoro nel momento più importante, nel passaggio più brillante, alla frase più patetica. Se egli volta male la pagina o essa viene a cadere, infine, se l'esecutore è costretto di ricorrere alla cortesia più premurosa che sagace di un dilettante troppo poco musicista o distratto, bisogna rinunciare al ben dire ed all'effetto lungo tempo vagheggiato.

A. Marmontel.

* * *

7. Come l'artista sprovvisto di memoria può abbandonarsi con confidenza all'ispirazione del momento? Preoccupato fino all'ultima battuta del pezzo, degli accidenti previsti che possono turbarlo, gli riesce impossibile di concentrare tutte le sue facoltà, di raccogliersi onde tradurre coll'anima il pensiero del maestro.

A. Marmontel.

* * *

8. Per il virtuoso della parola, come pel musicista, la memoria è una qualità indispensabile. A questa bisogna aggiungere lo spirito d'occasione, il sangue freddo, la perfetta padronanza di tutti i mezzi naturali.

A. Marmontel.

* * *

9. Un istrumentista può non essere un improvvisatore come certi grandi oratori, ma egli deve, per lo meno, come l'attore drammatico, sapere perfettamente la sua parte, possederne tutte le sfumature, lo spirito e l'accento. È mai dato di vedere al teatro un artista recitare la sua parte colla carta in mano? Per evitare un controsenso di simil genere, importa adoperarsi fin dal bel principio degli studi musicali, ed esercitare senza ritardo la memoria.

A. Marmontel.

La Revisione

XVIII.

Dell' improvvisare.

1. Improvvisare, cioè comporre senza lima e senza aver preso il tempo di ordinar colla riflessione quelle idee più o meno felici recate all' artista da inspirazioni subitanee, sarebbe arte impossibile se i suoi frutti dovessero giudicarsi col rigore che s'usa nell'esame di composizioni scritte. Di qualunque ingegno sia dotato l'improvvisatore, vi sarà sempre qualche disordine, qualche ritorno nel frutto prematuro del suo pensiero, e talvolta la sua immaginazione sonnacchiosa lo lascierà errare nel vacuo; ma questi difetti saranno compensati da una certa audacia di creazione riprovata forse dal gusto, ma che trae il proprio effetto precisamente dal suo andamento inusitato. Quest' audacia è precisamente il segno caratteristico dell'improvviso, poichè io non chiamo con questo nome quei *centoni* di frasi volgari accozzate bene o male, a proposito d'un dato tema.

F. G. Fétis.

* * *

2. Per essere grande improvvisatore non basta possedere un' immaginazione feconda, nè essere dotto nelle risorse dell'armonia; ma bisogna che il meccanismo dell' esecuzione sia perfezionato, affinchè le dita siano atte ad eseguire quanto l'estro inventa, e bisogna pure che l'artista sia dotato di quella facoltà d'analisi, che fa considerare d'un

colpo d'occhio le risorse del soggetto, che trattasi di sviluppare. Finalmente è d'uopo ch'egli conservi bastante calma, in mezzo alle proprie emozioni, per non lasciarsi traviare, e per fissare rapidamente un ordine in cui le sue idee siano disposte secondo un certo progresso d'interesse. L'insieme di tante virtù date dalla natura e conseguite dall'arte è così raro, che non si conta che un piccolissimo numero di suonatori che ne siano dotati. Fra gli antichi suonatori di cembalo, gl'improvvisatori più celebri furono Bach e Haendel, e fra i moderni convien porre tra i primi Mozart e Beethoven e, dopo di essi, Hummel, Moscheles e Chopin.

F. G. Fétis.

* * *

3. Parrà forse che un piano od uno schizzo segnato debba essere un ostacolo allo sviluppo delle ricchezze della fantasia, ma ciò non è; poichè avviene di alcune parti dell'improvviso come della musica scritta. Per esempio, il ritorno di alcune idee principali è primieramente così necessario, come in una composizione meditata a bell'agio. Che se idee differenti si succedessero senza interruzione dal principo alla fine, non rimarrebbe nella memoria degli uditori che un'idea confusa di ciò che avrebbero udito, e per quanto brillanti fossero i pensieri dell'improvvisatore, non lascierebbero dietro di sè che una vaga impressione di piacere.

F. G. Fétis.

La Revisione

* * *

4. L'arte di stabilire un piano all'improvvisare, e di regolar il ritorno delle idee principali, è il frutto dell'esperienza, onde gl'improvvisatori più abili confessarono che il loro ingegno era frutto tanto dello studio che dell'inspirazione.

F. G. Fétis.

* * *

5. L'improvviso è composto di due cose che concorrono del pari al suo effetto:

a. Una fantasia libera ed ardita nel pensiero;

b. Un ordine bene stabilito nella scelta delle idee più vive fra quelle che l'istinto porta sotto le dita dell'improvvisatore, per riprodurle e svilupparle con una costante gradazione d'interesse.

F. G. Fétis.

XIX.

Musica d'insieme.

1. Consiglio di far suonare di buon ora agli allievi dei pezzi a 4 mani. Essi si abitueranno a suonare a tempo ed a contare; più tardi l'accompagnamento di un altro istrumento non li impaccierà punto, ed il loro *giuoco* avrà una regolarità che sarebbe impossibile di acquistare con altro mezzo.

F. Kalkbrenner.

* * *

2. Gli esercizi collettivi fanno acquistare una perfetta eguaglianza.

B. Junod.

* * *

3. L'emulazione fa progredire ogni studio; è una forza che trascina senza sosta e ajuta a salire la scala dell'intelligenza. Lo studio collettivo dà il mezzo di ottenere un'onorevole rivalità frà più allievi di egual forza.

B. Junod.

* * *

4. Per principio, gli allievi che studiano più specialmente le opere a 4 mani, a 2 piani, ecc., devono vegliare attentamente sugli accenti di misura e di ritmo, particolarmente nei passaggi eseguiti simultaneamente, e che esigono una precisione rigorosa da parte dei virtuosi. Lo stile individuale cessa d'accusarsi sensibilmente per fondersi in un sentimento d'unità di espressione.

A. Marmontel.

* * *

5. Nell'esecuzione d'un pezzo a 4 mani, il pianista dovrà evitare di affermare troppo accentuatamente la propria individualità, bensì deve adoperarsi a fondere le sfumature e gli accenti in un sentimento identico alle due parti. La ponderazione della sonorità deve formare l'oggetto d'uno studio

particolare, come lo sarebbe l'esecuzione d'un primo o d'un secondo violino in un quartetto istrumentale o l'accompagnamento molto accurato d'un concertista.

A. Marmontel.

* * *

6. Non trascurare le occasioni di eseguire della musica assieme ad altri istrumenti, come per esempio in duetti, terzetti, quartetti. Acquisterai con ciò scorrevolezza e slancio nella tua esecuzione.

R. Schumann.

* * *

7. Se tutti volessero fare il primo violino, non sarebbe possibile mettere assieme nessuna orchestra. Ogni suonatore deve tenere il posto che gli spetta.

R. Schumann.

XX.

Musica buona e musica cattiva.

1. La sete di conoscere e d'apprendere nel vero artista non cessa che colla vita. Ed uno dei mezzi più efficaci per ampliare la cerchia delle proprie cognizioni è quello di studiare i sommi compositori, di sentire e comprendere i grandi interpreti.

A. Bazzini.

* * *

2. Ascoltate con attenzione le opere dei grandi maestri, antichi e moderni, e fatene vostro prò meditandovi sopra, ed assimilandovi quanto v'ha in essi di bello, di nuovo, di peregrino. Sarà tanto buon sangue che vi metterete nelle vene: e, lungi dal copiare servilmente, aggiungerete con ciò vigoria al vostro ingegno, onde produrre, a vostra volta, opere che si elevino al di sopra della mediocrità.

A. Bazzini.

* * *

3. Qualunque musica di gran maestro, di qualunque tempo siasi, è una concezione d'un certo ordine d'idee, che ha nell'arte un valore pari a qualunque concezione di qualunque tempo più moderno; e convien conservare a tali opere dell'arte il carattere ch'ebbero nel pensiero i loro autori.

M. Clementi.

* * *

4. La base fondamentala dello studio del pianoforte rimarrà sempre lo studio dei classici, da G. S. Bach fino a Beethoven. Senza di loro nulla si può edificare di solido e di duraturo.

Lebert e Stark.

* * *

5. Ogni opera che fa autorità, che si può ac-

cettare come tipo di logica e di gusto, ogni trattato speciale che resta fedele ai principi dell'arte, che lo si sceglie di preferenza come modello di stile musicale, è o deve essere annoverato nella nomenclatura delle opere classiche.

A. Marmontel.

* * *

6. Per noi, i veri classici antichi e moderni sono i compositori che hanno l'amore e il culto del bello, di cui lo stile è nobile e puro, di cui l'armonia è sana e corretta e che sanno sposare in giuste proporzioni l'immaginazione al sapere; coloro che equilibrano le loro idee in modo da conservare al discorso musicale quell'unità nella varietà, che è la caratteristica dei maestri.

A. Marmontel.

* * *

7. Si accostino i giovani artisti alle opere dei grandi nella musica, dei grandi non d'un paese, d'una scuola o d'un tempo, ma di tutti paesi, di tutte le scuole e di tutti i tempi; non per anatomizzarli e disseccarli colle fredde e vecchie dottrine di professori di musica, ma per accogliere in sè stessi lo spirito creatore e unitario che move da quei lavori; non per imitarli grettamente e servilmente, ma per emularli da liberi, e connettere al loro un nuovo lavoro. Santifichino l'anima loro coll'entusiasmo, col soffio di quella poesia eterna che il materialismo ha velata, non esigliata dalla nostra terra, adorino l'Arte, siccome cosa santa e vincolo tra gli uomini e il cielo. Adorino

l'Arte prefiggendole un alto intento sociale, ponendola a sacerdote di morale rigenerazione e serbandola nei loro petti e nella loro vita, candida, pura, incontaminata di traffico, di vanità e delle tante sozzure che guastano il bel mondo della creazione. L'ispirazione scenderà sovra essi come un angiolo di vita d'armonia, ed essi otterranno che splenda sui loro sepolcri quella benedizione delle generazioni migliorate e riconoscenti, che val mille glorie, e le supera tutte di quanto la virtù supera le ricchezze che da la fortuna, e la coscienza la lode, e l'amore ogni potenza terrena.

G. Mazzini.

* * *

8. Non ajutar a diffondere le cattive composizioni; appoggiane anzi la soppressione.

R. Schumann.

* * *

9. Non suonare la cattiva musica, non stare neppure ad ascoltarla, a meno di esservi obbligato.

R. Schumann.

* * *

10. Nell'età matura non suonar le bazzecole di moda della giornata. Il tempo è prezioso: bisognerebbe poter vivere cento volte più a lungo, per prendere cognizione delle sole buone composizioni che esistono.

R. Schumann.

* * *

11 Tutta la musica di mera bravura passa presto di moda: l'agilità ha valore soltanto allorchè serve a scopi più elevati, cioè a rendere più perfetta la esecuzione della musica di merito reale.

R. Schumann.

* * *

12. La musica di pura moda ha vita breve, e se tu persisti a coltivarla, passerai per uno sciocco.

R. Schumann.

* * *

13. Non si è necessariamente classico perchè si manca delle risorse di cui dispongono i romantici, come non si è necessariamente romantico perchè s'ignorano le regole o che si pretende poterne fare a meno.

C. Selden.

* * *

14. Procura di conoscere per tempo i capolavori di Palestrina, Marcello, Spontini, Clementi, Cherubini, Scarlatti, Durante, Bach, Mozart, Haendel, Haydn, Gluck, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann e infine la musica dei migliori compositori d'ogni nazione.

H. De Bülow.

XXI.

Scelta dei pezzi.

1. L'ambiente in cui si suona deve dettare il genere di musica da interpretarsi.

B. Junod.

* * *

2. Un sentimento di eclettismo ben inteso deve guidare nella scelta dei pezzi, e ciò senza distinzione di scuola, avendo solamente in vista di scegliere ciò che realmente è bello. Fin dal principio, lo studio dei maestri antichi e contemporanei dovrà essere fatto simultaneamente.

A. Marmontel.

* * *

3. Quando si è giunti a un soddisfacente grado di perfezione, si scelga quella musica che meglio si accorda col proprio modo di sentire. Non ogni cosa conviene a tutti.

F. Mendelssohn.

* * *

4. Onora l'antico, ma prendi anche vivo interesse al moderno. Non esser mal disposto verso nomi non ancora a te noti.

R. Schumann.

* * *

5. Per la scelta dei pezzi da studiare, indirizzatevi a persone più vecchie di voi; eviterete così una perdita di tempo.

R. Schumann.

La Revisione

XXII.

Integrità delle composizioni.

1. No, no, no, dieci milioni di volte no, musicisti, poeti, prosatori, attori, pianisti, direttori d'orchestra, di terzo o di second'ordine e anche di primo, voi non avete punto il diritto di toccare i Beethoven e gli Shakespeare, per far loro l'elemosina della vostra scienza e del vostro gusto.

No, no, no, mille milioni di volte no, un uomo, qualunque esso sia, non ha punto il diritto di costringere un altro uomo, qualunque esso sia, di lasciare la propria sua fisonomia per prenderne un altra, di esprimersi in una maniera che non sia la sua, di assumere una forma ch'egli non ha punto sceltà, di divenire durante la sua vita un manichino, che una volontà estranea fa muovere o di essere galvanizzato dopo la sua morte. Se quest'uomo è mediocre, che lo si lasci seppellire nella sua mediocrità! S'egli invece è di una natura di eletti, che i suoi eguali e i suoi superiori del pari, lo rispettino, ed i suoi inferiori si inchinino umilmente dinanzi a lui.

E. Berlioz.

* * *

2. La prima qualità di un'interpretazione è la precisione: la precisione, l'esatta osservanza d'un testo, la fedeltà che mette a suo posto ogni minuscola intenzione dell'autore.

M. Clementi.

* * *

3. Non è caso impossibile che artisti di prima classe lasciandosi trascinare da un'inclinazione fantastica cangino, nell'esecuzione della musica dei grandi maestri, il carattere dei pezzi, ne accelerino o ne rallentino i movimenti, secondo le proprie impressioni, vi introducano passi improvvisati, invece di ridare quelli che sono scritti, e, senza rispetto per quei bei concetti, che forse non intendono, li snaturino e ne facciano in certa guisa un improvviso sopra temi dati. Un tale abuso è quanto v'ha di più biasimevole, qualunque sia l'ingegno di quello che se ne rende colpevole.

F. G. Fétis.

* * *

4. Ogni musica buona ha la sua maniera, il suo principio, il suo pensiero; ed il cangiarne qualche cosa è toglierle tutto questo, ed è inoltre cancellare la distinzione degli stili, e condur tutto nell'uniformità, che nelle arti è il peggiore dei difetti. Il colmo della perfezione nell'arte è di eseguire tanto bene quello che è scritto, che non vi si desideri nulla di più nè di meno. Per giungere a questa perfezione, convien che l'esecutore mediti l'opera del compositore, che ne colga lo spirito, e poi si limiti ad eseguirla con tutta l'abilità di cui è dotato, con tutta l'acutezza ed il sentire che sono in lui, ma con rispetto per le composizioni altrui, pari a quello ch'egli desidererebbe per le proprie.

F. G. Fétis.

* * *

5. È con una grande discrezione e con una riservatezza estrema che un virtuoso, anche buon armonista, deve permettersi di aggiungere degli ornamenti di sua invenzione al testo dei maestri. Bisogna rispettare il *pensiero integrale*, a meno, come giudiziosamente fa osservare lo Zimmermann, che non si tratti di completare una progressione armonica, una successione forzatamente interrotta dal compositore, non avendo avuto a sua disposizione, all'epoca in cui l'opera fu scritta, le sette ottave del pianoforte moderno. Se il professore è armonista e compositore lui medesimo, potrà compiere questo lavoro addizionale.

A. Marmontel.

* * *

6. Inquanto al toccare un testo, inquanto all'infiorarlo d'arabeschi, importa, prima di decidervisi, sentirsi assai buon armonista e, di più, iniziato ai differenti stili dei maestri, per non sciupare l'opera con anacronismi, con controsensi. Certe ornamentazioni graziose in Field, Hummel e Chopin, sarebbero dei grossolani errori di gusto, se fossero applicati a degli *andante* di Haydn, Mozart o Beethoven.

A. Marmontel.

* * *

7. Non devesi mai cambiare l'armonia, salvo rare eccezioni nè modificare i bassi voluti dal

compositore. Toccare un'opera d'immaginazione, troncarla, sminuzzarla, è quasi un sacrilegio musicale. Sovente dei tagli illogici sono delle vere mutilazioni; sotto colore di eliminare certe asprezze armoniche, si rischia di togliere a certi passi il loro sapore originale.

A. Marmontel.

* * *

8. Le eccezioni permesse circa a qualche cambiamento o modificazione nelle composizioni dei maestri sono molte rare. Si potrà, per esempio, ridurre a una durata determinata opere troppo sviluppate per un concerto, o ancora scelte come pezzi di concorso. Si può, altresì, modificare l'allontanamento dei bassi, pur rispettando l'armonia del compositore, nei passaggi d'una tessitura troppo spaziosa per mani delicate o mancanti dello sviluppo necessario per attaccare con sicurezza dei passaggi di forza e di bravura o anche degli accordi vibrati o arpeggiati che sorpassano l'estensione normale dell'ottava.

A. Marmontel.

* * *

9. Abbi per cosa abbominevole e mostruosa il far cambiamenti e mutilazioni nei pezzi dei buoni compositori oppure d'introdurvi abellimenti di uso troppo recente o di moda. È il massimo sfregio che tu possa fare all'arte.

R. Schumann.

La Revisione

XXIII.

Della lettura a prima vista.

1. L'allievo consacri regolarmente qualche ora per settimana alla lettura della musica. L'arte di decifrare procura, infatti, i più vivi godimenti a quegli che la possiede; estende rapidamente la cerchia delle sue cognizioni e gli permette di rendersi piacevole in più occasioni.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

2. Per ben decifrare, bisogna possedere a fondo la teoria della musica, non legger alcuna cosa senza averla prima percorsa cogli occhi da un capo all'altro, e non cominciar a suonare se non dopo aver osservato il tono nel quale il pezzo è scritto. Importa, infine, di concentrare l'attenzione principale sulla mano sinistra e di fare in modo che gli occhi siano d'una battuta o due i battistrada delle dita.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

3. La lettura a 4 mani presenta anche un vantaggio, quello di sviluppare il sentimento della misura; ma bisogna aver cura di suonare o con un maestro o almeno con qualcuno più forte di noi.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

4. Grazie alla lettura ed alla memoria, si fa a nostra insaputa, nel nostro cervello, un lavoro intellettuale che sovente produce i migliori risultamenti. Dalla fusione delle idee sorgono dei pensieri nuovi e veramente originali, malgrado l'influenza latente delle cause prime. Importa, dunque, di non lasciare inaridire la sorgente dell'immaginazione, bensì di serbarla sempre viva e feconda mediante letture musicali e letterarie.

A. Marmontel.

* * *

5. In quanto allo studio della lettura a prima vista, consigliamo agli allievi di cominciare, prima di leggere, a ben stabilire il movimento, la misura, la regolarità dei tempi e loro suddivisioni, la tonalità e il carattere del pezzo.

A. Marmontel.

* * *

6. Bisogna — a meno d'avere una grande abitudine — decifrare sempre al disotto del movimento indicato, proponendosi di non fermarsi nè di riprendersi. È d'uopo sapere sbagliare in tempo nè mai ripetere una nota dubbiosa e falsa; evitarla nella battuta seguente e contare mentalmente.

A. Marmontel.

* * *

7. Le cognizioni dell'armonia o almeno il sen-

La Revisione

timento delle tonalità e delle modulazioni sono d'un gran soccorso per la lettura a prima vista; decifrare lentamente, senza fermarsi, osservando esattamente tutte le indicazioni scritte, è già un dar prova di abilità; ma bisogna poter giungere a tradurre, nel movimento e col sentimento dei maestri, i pezzi di cui la difficoltà troppo grande non sia un ostacolo insormontabile a una interpretazione spontanea.

A. Marmontel.

* * *

8. Una delle qualità primordiali d'un buon lettore consiste a non mai fermarsi, nè riprendersi. Bisogna saper sbagliare in tempo, scansare i passaggi o i movimenti troppo difficili, semplificare, abbandonare per un momento, se non si ha miglior risorsa, la lettura d'una mano, poi riprendere l'insieme passata la difficoltà del passo. Lo sbaglio più grave, il più deplorevole, sarebbe di fermarsi, di balbettare, di battere e ribattere le medesime note.

A. Marmontel.

* * *

9. Se si vogliono preparare dei lettori seri, è d'uopo abituare gli allievi, fin dai loro primi mesi di studio, a questa ginnastica degli occhi e della intelligenza che permette di vedere presto e giusto, di osservare la durata esatta dei valori, di misurare gl'intervalli e di ben compenetrarsi della tonalità, delle modulazioni passeggiere o persistenti. Devesi giungere a leggere a prima vista, come in un libro o in una lettera manoscritta.

A. Marmontel.

* * *

10. Tu devi procurare di giungere al punto di capire la musica scritta al solo guardarla sulla carta.

R. Schumann.

* * *

11. Fa spesso esercizio di lettura nelle antiche chiavi, altrimenti molti tesori dei tempi passati, rimarranno sconosciuti per te.

R. Schumann.

XXIV.

Del suonare in pubblico.

1. Il vero artista sente sempre una certa sofferenza, una specie di lotta pudica, quando deve dinanzi a indifferenti o sconosciuti, far traboccare le proprie emozioni; perchè, infine, sono le sue confidenze, i suoi pensieri intimi, i figli del suo cuore quelli ch'egli deve slanciare brutalmente alla curiosità della moltitudine: ha bisogno, allora, per dominare questa paralisi morale, di concentrare le sue facoltà sopra un ricordo, un'immagine adorata, ed isolarsi o fissare i suoi occhi in quelli dell'amico che lo ha capito e lo applaude.

Gottschalk.

* * *

2. Il giovine virtuoso, al suo debutto specialmente, essendogli impossibile di servirsi del suo

proprio pianoforte nelle serate o nei concerti ove egli è invitato a prodursi, dovrà prendere alcune precauzioni di prima necessità.

Prima di accettare un invito serio, egli dovrà assicurarsi, per esempio:

1.° Se il piano è accordato;
2.° Se la tastiera è favorevole alle sue mani;
3.° Se i martelli battono bene le tre corde;
4.° Se i tasti rispondono bene;
5.° Se gli smorzatori sono uguagliati;
6.° Se le corde non frizzano.
7.° Se i pedali non siano troppo duri e se non facciano rumore, essendo questo particolare insopportabile;
8.° Infine, questione importante, se la sedia gli convenga.

A. Quidant.

* * *

3. La paura è il gran nemico d'ogni virtù.

N. Tommaseo.

* * *

4. Senza presenza di spirito anche l'arte non giova nell'affrontare il pericolo, perchè il timore agita la memoria e l'arte decade in un animo languente.

Tucidide.

XXV.

Degli applausi.

1. Il merito di coloro che lodano è quello che forma il prezzo delle lodi.

Boiste.

* * *

2. Avete l'ambizione di creare voi stessi delle opere originali ovvero non pensate che ad interpretare le opere altrui, sappiate che se è dolce di essere applaudito, cio che val più ancora è di avere il diritto che si dica che ci si è adoperati per raggiungere l'ideale; e credetemi, se è dato un giorno ad alcuno di voi di avvicinarsi a quei maestri immortali che si chiamano Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Hérold o Meyerbeer, o solamente di far rivivere, per opera nostra, colla loro grandezza sovrana, colla loro tenerezza, colla loro energia o colla loro grazia irresistibile le creazioni d'un Eschilo, d'un Sofocle, d'uno Shakespeare, d'un Corneille, d'un Molière, d'un Racine, d'un Vittor Hugo, egli è ad un'aspirazione superiore e non alla sola passione del successo che essi dovranno questa gloria, ed è essa, altresì, lo sappiamo bene, che loro varrà dei trionfi più splendidi forse di quei medesimi di cui essi oserebbero appena concepirne la speranza. E, venuta l'ora del riposo, l'ora in cui si è meno avidi di bravo e di ovazioni rumorose, quando, d'altronde, il genio sbollito e le forze mancanti non le otterrebbero più indubbiamente, resterà loro la coscienza di avere mirato in alto, la gioia di avere pienamente compreso e pienamente gustato il bello.

Kaempfen.

* * *

3. L'entusiasmo delle società e necessario al-

l'arte, come un seno fecondo per ricevere e portare la semenza, che gettano l'inspirazione ed il genio.

F. Liszt.

* * *

4. In tutte le cose d'arte, bisogna saper preferire l'apprezzamento e gli elogi degli artisti agli applausi e all'entusiasmo della folla.

A. Marmontel.

* * *

5. Non illuderti sul valore degli agglausi che ottengono dalla moltitudine i cosi detti grandi concertisti. Il plauso degli artisti sia per te di maggior valore di quello della folla.

R. Schumann.

* * *

6. Val meglio meritare il suffragio di un sol uomo di gusto, che di suscitare, con mezzi indegni dell'arte, gli applausi d'una sala piena di spettatori volgari.

Shakespeare.

* * *

7. Le parole d'ammirazione nelle arti non provano mai se non il grado di estasi dell'uomo che ammira, e non già il grado di merito della cosa ammirata.

Stendhal (de).

XXVI.

Audizione, concerti, ambiente.

1. Quando si è arrivati ad un certo punto di sviluppo meccanico, non havvi migliore e più profittevole lezione di quella di assistere all'esecuzione di un buon programma di musica istrumentale, ed abituarsi presto ad apprezzare le differenze di stile nelle composizioni dei grandi maestri e le diverse maniere d'interpretazione che ogni esecutore veramente grande deve possedere.

A. Angeleri.

* * *

2. Non trascurar mai di andare a sentire un buon artista quando se ne presenti l'occasione.

A. Angeleri.

* * *

3. Le impressioni della musica sono fuggitive e si cancellano subito. Ora, quando mai musica è veramente nuova, le è mestieri maggior tempo che non ad altra per esercitare un'azione potente sugli organi di certi uditori, e per lasciare nel loro spirito una percezione chiara di quest'azione. Essa non perviene a ciò se non coll'agire su di essi nell'istesso modo, col colpire e ricolpire nel medesimo luogo. Le opere scritte in uno stile nuovo sono apprezzate più presto che non le composizioni di concerto, quali si sieno l'originalità, l'eccentricità stessa dello stile di queste

opere, e malgrado le distrazioni che gli accessori drammatici cagionano all'uditore.

La ragione è semplice: un'opera che non cade in basso alla prima rappresentazione è sempre data più volte di seguito nel teatro che l'ha riprodotta; e così avviene subito dopo in venti, trenta, quaranta altri teatri, se ha ottenuto del successo. L'uditore che udendola la prima volta non ha nulla compreso, si familiarizza con essa alla seconda rappresentazione; gli piace di più alla terza rappresentazione, e finisce poscia per appassionarsi completamente a quell'opera che l'aveva alla bella prima urtato.

E. Berlioz.

* * *

4. Aprendo l'orecchio e il cuore a ciò che suonano gli altri; non si sviluppa solamente il proprio giudizio, il proprio gusto, tutte le proprie facoltà musicali, ma si giunge ben presto a godere di ciò che non si possiede noi medesimi, cioè a possederlo in un'altra maniera, e pervenendo per una via indiretta ad una sommità che sembrava inaccessibile.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

5. La prima regola da tenere per procedere all'analisi delle sensazioni che si provano nell'udire un'opera nuova è quella di diffidare delle proprie prevenzioni, e di essere convinti che avviene raramente di non essere sul principio ingannati dalle medesime. La difficoltà di non ingannarsi

è tanto grande, quanto maggiore è la novità del genere della musica; perchè raramente avviene che l'estrema originalità non molesti sulle prime.

F. G. Fètis.

* * *

6. L'elemento spirituale necessario in ogni piacere artistico sarà attivo in gradi assai diversi in uditori del medesimo lavoro musicale; in nature sensuali e sentimentali può discendere al suo minimo e diventare criterio in individui nei quali domina l'intelligenza. Il vero *giusto mezzo* deve, a nostro avviso, inclinare un po' da quest'ultimo lato. Ad innebriare, la debolezza si presta mirabilmente; ma una maniera d'ascoltare veramente estetica è per sè sola un'arte.

Ed. Hanslick.

* * *

7. Si gusta esteticamente la musica quando ci si *bada* completamente, quando ci si presta tutta l'*attenzione* possibile e si è immediatamente consci d'ogni sua bellezza.

Ed. Hanslick.

* * *

8. L'impressione prodotta dalla musica varia non solamente in ragione dello stile dei compositori, ma eziandio secondo il grado d'educazione musicale degli uditori più o meno atti a comprendere, a giudicare le bellezze di un'opera. Infine l'azione fisica e morale, e gli effetti prodotti saranno

differenti in ragione delle disposizioni d'animo degli auditori che si abbandoneranno alla *rêverie*, alla tristezza, all'estasi.

A. Marmontel.

* * *

9. Avere il sentimento giusto delle bellezze di un'opera musicale che odesi per la prima volta, richiede da parte dell'uditore una certa attività di mente, un'educazione speciale d'orecchio che permetta uno scambio rapido d'idee e d'impressioni. Ascoltare così è un gran piacere intellettuale, un vero godimento artistico. Ma quanti pochi dilettanti o reputati tali, sono in istato di identificarsi col pensiero del compositore, di seguire l'idea prima ne' suoi svolgimenti e nelle sue trasformazioni, in una parola, d'aver la comprensione esatta dell'opera nel suo insieme e ne' suoi particolari!

A. Marmontel.

* * *

10. Udire attentamente analizzando le proprie sensazioni, seguendo coll'immaginazione la creazione del maestro, richiede a volte un certo sforzo intellettuale; ma la soddisfazione e il godimento estetico che una audizione, così compresa, procura a quei che sanno ricorrervi, fa loro presto dimenticare la leggiera fatica causata da questo lavoro di concentrazione mentale.

A. Marmontel.

11. Abbandonarsi passivamente al piacere di ascoltare, all'azione fisica della musica, è percepire una sensazione, ricevere un'impressione; ma il lato artistico, il sentimento ragionato, lo spirito d'analisi sfuggono all'uditore passivo; egli s'impregna delle onde sonore come del profumo dei fiori, senza prendersi la pena, o meglio il piacere di risalire alla fonte creatrice, all'ispirazione dell'artista; egli non fa alcun appello allo spirito, al sentimento d'apprezzazione; per lui è un godimento affatto materiale, al quale lo spirito e la intelligenza non prendono parte alcuna. Per cotesti uditori inconscienti, incapaci di rendersi conto delle bellezze di un'opera, la nobiltà delle ispirazioni, l'ingegnosità delle combinazioni, la bella disposizione d'un concepimento grandioso, appassionato, l'effetto prodotto, si riducono ad una sensazione più o meno viva: questa audizione passiva procurerà agli uni una vaga e deliziosa *revêrie*, una specie di languore magnetico; agli altri la dolce ebbrezza delle sonorità, un piacere eterizzato, impressioni più pure e più soavi delle sensazioni grossolane o malsane delle passioni, ma che certo sono ben lungi dalla soddisfazione viva e profonda che da all'artista l'ammirazione razionale e consciente di un capolavoro. L'entusiasmo affatto sensuale di un dilettante non può essere paragonato a questa nobile soddisfazione dello spirito e dell'anima.

A. Marmontel.

* * *

12. L'audizione attenta, analitica di un'opera musicale di alto stile procura al melomane intelligente, che può seguire da apprezzatore delicato tutte le evoluzioni del pensiero del compositore, dei godimenti nobili e forti, giusta ricompensa del suo modo di ascoltare. Per la generalità degli amatori di musica, l'audizione procura il piacere materiale di sensazioni percepite; ma per l'artista intelligente udire è comprendere.

A. Marmontel.

* * *

13. Ascoltare e analizzare con intelligenza, sentire e comprendere, sono delle qualità di percezione e di apprezzazione che posseggono solamente le nature privilegiate. Salvo rare eccezioni, il piacere estetico che procura l'audizione d'una opera musicale è in ragione del suo valore artistico.

A. Marmontel.

* * *

14. L'audizione attenta e razionale dei virtuosi celebri per il loro gran stile o per la loro bravura d'esecuzione può essere utile ai progressi degli allievi che sono già avanti. Poco importa che gli artisti presi a modello siano cantanti o istrumentisti; esistono per l'arte musicale dei principi generali « del bello » che trovano egualmente la loro applicazione per la voce e per gli strumenti. Un buono e franco attacco del suono, che importa

saper modulare secondo il carattere del pezzo, della frase, con tutte le gradazioni d'intensità, di dolcezza e di forza, una giustezza irreprensibile e l'audacia del virtuoso nei passaggi i più ardui, un'espressione sempre vera, semplice, nobile, mai esagerata, una ornamentazione sobria, delicata, di buon gusto, non mirante mai all'effetto: ecco le qualità che possono apprezzarsi e cercar di imitare, sia che le si riscontrino in un valente cantante, sia in un istrumentista di buona scuola.

A. Marmontel.

* * *

15. Il punto capitale è, dopo aver religiosamente ascoltato degli artisti di valore, di rendersi ben conto delle loro qualità individuali, nonchè dei piccoli difetti che devonsi evitare di riprodurre.

A. Marmontel.

* * *

16. Le composizioni musicali, come tutte le opere d'arte che si dirigono al pubblico e chiedono il suo apprezzamento, il suo giudizio, vogliono essere ascoltate in condizioni speciali, nell'ambiente che meglio conviene alla loro natura, al loro carattere; la musica religiosa dev'essere riservata alla chiesa; i frammenti drammatici, le opere liriche che richieggono l'azione al teatro; la musica da camera e i soli, al pubblico intimo della sala.

A. Marmontel.

* * *

17. Le opere artistiche, di qualunque natura

La Revisione

sieno, musicali o plastiche, debbono, per conservare il loro incanto, il loro interesse, armonizzarsi perfettamente coll'ambiente ove esse si poducono.

A. Marmontel.

***

18. Pur conservando scrupolosamente le gradazioni sonore e razionali, gli esecutori debbono saper modificare tutta la scala espressiva in ragione dell'ambiente nel quale essi fanno atto di virtuosità.

A. Marmontel.

***

19. Non trascurar mai di udire le buone opere.

R. Schumann.

XXVII.

Del giudicare.

1. L'arte musicale è insieme un'arte ed una scienza; per possederla a fondo, v'è bisogno di studi complessi e molto lunghi; per provare le emozioni che essa procura bisogna avere la mente coltivata e il senso dell'udito esercitato; se, per giudicare del valore delle opere musicali, bisogna possedere, inoltre, una ricca memoria per potere stabilire dei paragoni, conoscere, infine, molte cose che s'ignorano necessariamente quando non le si sono imparate, è evidentissimo che le persone che si attribuiscono il diritto di divagare a proposito di musica senza saperla, e che si guarde-

rebbero bene pur tuttavia di emettere la loro opinione sull'architettura, sulla scultura o qualunque altra arte a loro estranea, sono nel caso di monomania.

H. Berlioz.

* * *

2. Per godere delle bellezze passate di moda, e per apprezzarne il merito, poniamoci nella posizione in cui era l'autore allorchè scrisse l'opera: sovveniamoci de' suoi antecedenti, dipingiamoci lo spirito de' suoi contemporanei, e dimentichiamo per un istante le nostre idee abituali; noi saremo meravigliati di essere divenuti sensibili a cose di cui non avremmo potuto riconoscere il merito se ci fossimo ostinati a prendere per oggetto di paragone le produzioni che sono più in rapporto collo stato avanzato dell'arte e delle nostre tendenze.

F. G. Fétis.

* * *

3. Si sarà già fatto molto quando si sarà frenata la precipitazione dei giudizi; perchè costa ben meno sospendere la propria opinione, che disdirsi di quanto si è detto. Quanto volte avvenne che si persistesse in questi errori manifesti unicamente perchè eransi già lasciati sfuggir di bocca, e per un interesse d'amor proprio mal inteso!

F. G. Fétis.

* * *

4. Altri motivi ne debbono porre in guardia contro le nostre facili prevenzioni per il pro od

La Revisione

il contra. Qual musica, per buona che ella sia stata, non può perdere il suo bello in grazia di una cattiva esecuzione? Qual magia non affascinò i sensi quando grandi artisti ne erano gli interpreti? La musica, come esce dalla mente del compositore, è una tavola rasa; l'esecuzione buona o cattiva ne fa qualche cosa o niente.

F. G. Fétis.

***

5. Se si può giungere a francarsi da tutte le debolezze che travisano il giudizio e falsano le sensazioni, allora incomincierà realmente l'azione dell'intelligenza per l'analisi delle sensazioni, e per giudicare della loro natura.

F. G. Fétis.

***

6. Non giudicare una composizione dalla prima volta che la senti, poichè ciò che piace a bella prima non è sempre la cosa migliore. I maestri devono esser studiati. Molte cose non diverranno chiare per te, se non all'età più matura.

R. Schumann.

***

7. Nel fare un giudizio delle composizioni devi distinguere quelle che appartengono all'arte vera, da quelle che sono meramente destinate ai dilettanti. Tieni in pregio le prime, ma tuttavia non andar in collera colle altre.

R. Schumann.

* * *

8. Lo spirito della composizione non ti riescirà chiaro se non quando comprenderai bene le forme di esse.

R. Schumann.

* * *

9. Il genio solo può comprendere intieramente un altro genio.

R. Schumann.

* * *

10. Per comprendere un'opera d'arte, un artista, un gruppo d'artisti, bisogna raffigurarsi con esattezza lo stato generale dello spirito e dei costumi del tempo al quale essi appartengono. Lá trovasi la spiegazione ultima; lá risiede la causa prima che determina il resto.

H. Taine.

XXVIII.

Necessità delle cognizioni storiche e letterarie della musica.

1. Sebbene la musica sia l'arte la più coltivata, è certamente quella di cui s' ignora più completamente la storia. L'intelligenza, il sentimento, il gusto, non si sviluppano in ragione del tempo e delle cure che loro si prodigano se non si offre loro, come serio alimento, lo studio coscienzioso

e profondo della materia. Leggere correntemente la musica, trasportare facilmente un pezzo di mediocre difficoltà, potere eziandio armonizzare un canto qualsiasi ed eseguire brillantemente alcuni pezzi da sala, non varrebbero cotesti requisiti a costituire un vero talento; rimane ancora da imparare l'arte stessa.

F. Clement.

* * *

2. Un'educazione musicale ben intesa non saprebbe arrestarsi all'esecuzione dei pezzi; essa ha un lato scientifico, e il pianista deve studiare, conoscere tutto ciò che da vicino o da lungi risguarda il suo campo di lavoro: la storia della musica, la vita degli artisti, le differenti scuole, i generi, il carattere, lo stile, il genio dei nostri maestri.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

3. Non si può ben comprendere il genio di un compositore senza conoscere i legami che lo tengono congiunto ai suoi predecessori. Non vi è maestro le cui produzioni sieno frutto solo ed esclusivo del proprio genio, e che non abbia profittato dei lavori di chi lo precedette nell'arte. Impossessandosi dei loro trovati, ciascuno li ha elaborati e modificati per aggiustarli al suo genio e comporne la sua originalità. Se si voglia comprendere a fondo un maestro non lo si deve staccare dalla catena di cui egli è soltanto un anello; ma bisogna, al contrario, studiare attentamente il

posto che egli occupa in essa. Per questa ragione appunto l'istruzione deve seguire lo svolgimento storico dell'arte e la via percorsa dalla musica stessa nelle diverse fasi della sua esistenza.

Lebert e Stark.

* * *

È utilissimo, per non dire indispensabile, che i giovani musicisti conoscano, almeno nel loro complesso, le produzioni della letteratura e delle arti plastiche. L'idea del bello che essi attingono nella contemplazione di questi capolavori, farà sviluppare il lato poetico della loro natura che si rifletterà poi nel loro suono. Oggi che le arti belle hanno un'influenza reciproca e permanente le une sulle altre, si esige più che mai che il musicista si distingua per l'universalità delle sue cognizioni.

Lebert e Stark.

* * *

5. L'educazione professionale dell'artista, grande che sia l'abilità acquistata è, a nostro avviso, insufficiente, s'egli non possiede insieme al sapere tecnico e speciale, delle cognizioni generali sulla storia, la filosofia, l'estetica, s'egli non è guidato dai grandi principi di sana morale, di alta ragione che elevano il cuore e la mente.

A. Marmontel.

*

6. Se l'artista è superiore all'universale per le sue attitudini e il suo sapere speciale, per la sua

intelligenza aperta a tutto ciò che è bello, per la generosità de' suoi sentimenti, vibranti per tutto ciò che è nobile, elevato e grande, importa, altresì, ch'egli sia per lo meno eguale nelle cognizioni inerenti alle persone della colta società, essendo troppo noto che l'artista, al difuori della sfera d'attività che è la sua professione, manca generalmente d'istruzione, ignora le nozioni elementari delle scienze e delle lettere, della storia e della poesia.

A. Marmontel.

* * *

7. La lettura a piccole dosi di capitoli speciali, scelti nelle opere dei grandi maestri del pensiero, eserciterà certamente una salutare e potente influenza sulla natura impressionabile e sensibile dei giovani musicisti, di cui l'anima è in generale disposta a vibrare sotto al palpito delle grandi emozioni, e ad esaltarsi ai sentimenti generosi.

A. Marmontel.

* * *

8. Tempera la severità de' tuoi studi musicali colla lettura dei buoni poeti. Passeggia altresì spesso pei campi e pei boschi.

R. Schumann.

* * *

9. La storia della musica è una marcia dall'ombra alla luce, dall'istinto alla coscienza, dall'indeterminato alla forma, dal sentimento all'idea, da Dio all'uomo, dall'armonia infinita alla melodia infinita.

Ed. Schurè.

XXIX.

Educazione musicale.

1. Clementi, per il meccanismo e la forma; G. S. Bach per la mente; Beethoven per la mente ed il cuore; Liszt per le stranezze sonore del gran virtuoso, questi sono, a mio avviso, le quattro principali colonne sostenenti l'immenso edifizio dell'arte di suonare e di commuovere; ma non dovrà perciò l'allievo limitarsi a questi soli autori, bensì studiare pur anche quegli altri sommi che levarono a tanta importanza questo ramo dell'arte, ed accenneremo fra gli altri: Scarlatti, Pollini, Herz, Moscheles, Kalkbrenner, Hummel, Chopin, Mendelssohn, Golinelli, A. Fumagalli, ecc., ecc.

A. Angeleri.

* * *

2. È utile cosa leggere sovente la vita dei grandi maestri.

M. Clementi.

* * *

3. L'obiettivo di un'educazione musicale non potrebbe consistere nell'eseguire con maggiore o minore abilità tale o tal altro pezzo particolarmente difficile, poichè questo castello di carte si sprofonderebbe al primo soffio. Un allievo serio ha un orizzonte più vasto; egli aggiunge poco a poco al suo repertorio tutto ciò che merita di essere suonato o compreso; egli aspira sopratutto

ad acquistare, in una misura, ognora più grande, quel gusto delicato e quel sentimento elevato del bello che soli danno accesso alle più alte regioni dell'arte.

C. Eschmann-Dumur.

* * *

4. La musica è l'educazione d'un senso; questa ragione sola ci determinerebbe a comprenderla nell'insegnamento professionale. L'esperienza delle cose e delle relazioni della vita mostra, inoltre, che il possesso di un'arte di piacere è sovente un prezioso mezzo per innalzarsi, facendo nascere delle circostanze favorevoli all'individuo; senza contare che è un preservativo prezioso dai pericoli della noia e della disoccupazione. Infine, nelle scuole, ove gli studi esigono una tensione continua della mente verso le scienze e le cose positive dell'economia commerciale, nulla riposerà meglio l'allievo come la musica, che rientra, come il disegno, come la lettura e come gli esercizi corporali della ginnastica e della scherma, nell'igiene di una educazione ben equilibrata. Un buon insegnamento deve rispondere ai differenti bisogni ed aspirazioni dell'uomo. È d'uopo soddisfare alla legge dei contrasti, altrimenti si produce una rottura di equilibrio nella salute morale e fisica dell'allievo, donde accasciamento e disgusto.

E. Léautey.

* * *

5. Siccome i metodi falsi di educazione non sono soltanto inutili, ma anche dannosi, è opportuno

dirigersi fin da principio al migliore educatore che si possa trovare; altrimenti può accadere che lo scolaro, oltre i suoi difetti naturali da sradicare, acquisterà, eziandio, quelli del suo educatore. Timoteo, famoso maestro di musica dell'antichità, soleva domandare il doppio onorario a quelli che erano stati sotto altri maestri prima d'incominciare con lui, perchè in questi casi il lavoro era molto più difficile che non quando egli non aveva da combattere cattive abitudini contratte.

Makenzie.

* * *

6. L'educazione dell'orecchio, il sentimento della misura e delle divisioni ritmiche richiedono di di essere sviluppate di concerto col meccanismo. È per lo studio del solfeggio che si abituano gli allievi alla percezione ed all'imitazione dei suoni. Noi riteniamo che questo lavoro deve potentemente aiutare la memoria, fortificare la misura e fare progredire rapidamente la lettura a prima vista; in una parola, noi riguardiamo lo studio del solfeggio come il corollario indispensabile del lavoro elementare dell'istrumentista, come appunto più tardi le cognizioni armoniche sono chiamate a camminare di fronte collo studio delle opere istrumentali d'uno stile più elevato.

A. Marmontel.

* * *

7. Un'applicazione regolare di alcune ore impiegate con coscienza, e questo tutti i giorni, senza eccezione, è assai più da preferirsi a quelle febbri

ardenti a cui succedono lo snervamento e dei periodi di svogliatezza. Niente é più pregiudichevole ai seri progressi che queste alternative di buon volere eccessivo e di subitanei scoraggiamenti.

A. Marmontel.

* * *

8. Sarebbe desiderabile che tutti i musicisti, e in particolare i pianisti, non si disinteressassero degli studi vocali. In essi e per gli istrumentisti e per i virtuosi havvi una miniera inesauribile di ritrovati ingegnosi sul colore poetico del suono, sull'arte del condurre, sull'accento drammatico, ecc., ecc., infine mille particolari preziosi che è indispensabile di conoscere a fondo.

A. Marmontel.

* * *

9. Lo scopo verso il quale deve tendere un'educazione speciale, avente la musica per ideale, è di concentrare nella mano e nel pensiero dell'artista tutti i mezzi usati per la trasmissione scritta, vocale o strumentale dei pensieri musicali, che racchiude un'opera. Importa, dunque, prima di pensare all'insegnamento superiore, all'espressione, allo stile, ad una brillante esecuzione, agli studi d'armonia e di composizione ideale, che un musicista, di cui l'educazione professionale fu ben diretta, possa leggere e scrivere la lingua dei suoni con una grande facilità, e altresì colla certezza di tradurre letteralmente il pensiero musicale ed espressivo del compositore ch'egli interpreta o

eziandio la sua ispirazione personale, s'egli è così ben dotato, così educato, da produrre e creare egli medesimo.

A. Marmontel.

* * *

10. L'allievo, di cui l'unica preoccupazione è di esprimere ciò che il professore gl'inspira, perde la propria individualità, quella di essere lui stesso, e si condanna ad essere sovente falso o a rasentare la verità.

A. Marmontel.

* * *

11. Noi crediamo all'utilità assoluta del solfeggio, come base d'una buona educazione musicale. La percezione esatta dei suoni, l'abitudine d'imitarli con giustezza, di determinare con sicurezza il posto nella scala musicale, di apprezzarne la durata, in una parola, il sentimento della misura, del ritmo, dei tempi forti e deboli, tutto ciò è indispensabile all'allievo che vuol divenire musicista.

A. Marmontel.

* * *

12. Non basta che tu sappi eseguire colle dita i tuoi pezzi sul clavicembalo, ma devi anche poterli cantare da te sottovoce a memoria, senza lo stromento. Addestra la tua immaginazione al punto da poter ritenere a mente, non solo la melodia di un componimento, ma altresì la relativa armonia.

R. Schumann.

La Revisione

* * *

13. Ama lo strumento che suoni, ma non esser tanto vano da credere che esso prevalga su tutti. Pensa che ve ne sono altri non inferiori. Rifletti poichè vi è la voce umana, e che il sublime della musica sta nella combinazione del coro coll'orchestra.

R. Schumann.

* * *

14. Studia per tempo il diverso suono ed il carattere proprio dei vari strumenti; cerca d'imprimere bene nell'orecchio la loro qualità particolare di voce.

R. Schumann.

* * *

15. Se senti a suonar l'organo passando innanzi ad una chiesa, fermati ad ascoltarlo. Se puoi sederti avanti a questo strumento, provane la tastiera, e rimarrai stupito dell'immensa forza della musica, prodotta dalle tue piccole dita.

R. Schumann.

* * *

16. Non trascurar nessuna occasione di suonar l'organo; non vi è strumento al par di questo per rendere manifesto il suonar scorretto dell'esecutore, e il cattivo stile del compositore.

R. Schumann.

* * *

17. Cerca di conoscere poco a poco i capolavori dei migliori compositori.

R. Schumann.

* * *

18. L'educazione dell'orecchio è della massima importanza, ed è bene occuparsene per tempo. Sforzati di riconoscere la nota che senti ed il tono di ogni pezzo di musica. Ricerca, altresì, a quali suoni della scala corrispondono quelli dati dalle campane, dal cùculo, ecc.

R. Schumann.

* * *

19. Tieni sempre il tuo strumento perfettamente accordato.

R. Schumann.

* * *

20. Che cosa vuol dire avere il sentimento musicale? Tu ne sei privo se suoni il tuo pezzo laboriosamente da un capo all'altro, fissando con ansietà le note scritte, oppure se nell'esecuzione ti fermi di botto, assolutamente incapace di proseguire, qualora per isbaglio ti voltano due fogli in una volta. Ma tu lo possiedi certamente codesto sentimento musicale, se, suonando un pezzo che sia nuovo per te, tu indovini in certo modo ciò che segue oppure lo rammenti, qualora il

La Revisione

pezzo ti sia già noto: in una parola, se hai la musica non soltanto nelle dita, ma altresì nella testa e nel cuore.

R. Schumann.

* * *

21. Ma come si può acquistare questo sentimento musicale? Questo, o mio giovane amico, è un dono divino. Esso consiste precipuamente in un orecchio fino ed in una rapida facoltà di percezione.

R. Schumann.

* * *

22. Lo studio non ha fine.

R. Schumann.

* * *

23. Si è creduto che un perfetto musicista dovesse essere in grado nell'udire per la prima volta un pezzo orchestrale, anche complicato, di vederlo nella propria mente come se avesse davanti la partitura scritta. Questo sarebbe davvero il colmo dell'intelletto musicale che possa immaginarsi.

R. Schumann.

* * *

24. La prodigiosa popolarità della musica alla nostra epoca, l'interesse sempre crescente che tutte le classi della società prendono ai generi di musica i più profondi, l'interessamento ogni giorno più vivo per fare della cultura musicale una parte

esenziale dell'educazione, tutti questi fatti, chiari, evidenti, incontestabili, attestano insieme due cose: l'una, che lo sviluppo moderno della musica ha risposto ad un bisogno profondamente sentito dell'umanità; l'altra, che la musica, malgrado l'oscurità della sua lingua secondo le leggi della logica, si fa necessariamente comprendere dall'uomo con una potenza vittoriosa, che queste medesime leggi non posseggono punto.

R. Wagner.

FINE.

122633

La Revisione

ELENCO COMPLETO
DEI
MANUALI HOEPLI
pubblicati sino al 1890.

I Manuali Hoepli riassumono con una mirabile chiarezza e precisione quanto più interessa di sapere intorno alla letteratura, all'arte, alla storia e alle diverse scienze.

Essi godono il maggior favore del pubblico, e sono oggi così largamente diffusi che di ogni Manuale se ne sono già fatte parecchie copiose edizioni.

Pel rapido incremento che prende ogni giorno la nostra collezione, divisa in quattro Serie: **Artistica, Pratica, Scientifico-Letteraria** e **Speciale** stimiamo opportuno dar qui l'elenco alfabetico completo dei volumi già pubblicati, e di quelli in corso di pubblicazione. Ogni volumetto è elegantemente legato in tela.

SERIE ARTISTICA a Lire 2.

abbraccia l'Architettura, la Pittura, la Scoltura e le Arti applicate.

SERIE PRATICA a Lire 2,

contenente una raccolta di volumi che trattano di industria, di nozioni utili nella vita pratica;

SERIE SCIENTIFICA - LETTERARIA a Lire 1, 50.

che abbraccia le scienze propriamente dette, ed alcune più importanti loro applicazioni;

SERIE SPECIALE

Questa serie comprende alcune applicazioni della Scienza all'Industria, ed argomenti diversi. In essa figurano quei volumi che per mole o per abbondanza d'incisioni non si possono classificare nelle serie precedenti a prezzi determinati.

Adulterazione e falsificazione degli alimenti, di L. Gabba, pag. VIII-211 . . . . . L. 2 —
Agricoltura. (Vedi **Macchine agricole.**)
Agronomia, di Carega di Muricce, 2.ª edizione, pag. 199 » 1 50
Algebra elementare, di S. Pincherle, 3.ª ediz., pag. VI-207 » 1 50
Alimentazione, di G. Strafforello, pag. VIII-122 . . . » 2 —
Alimenti. (Vedi **Adulterazione.**)
— Id. (Vedi **Conserve.**)
Alpi (le), di J. Ball, trad. di I. Cremona, pag. VI-120 . » 1 50
Analisi del vino nel riguardo sanitario e legale, di J. Barth, trad. Comboni, di pag. 141 con 7 incisioni . . . . . » 2 —
Anatomia pittorica, di A. Lombardini, pag. VI-118 con 39 inc. » 2 —
Animali da cortile, di P. Bonizzi, pag. XII-238 con 39 inc. » 2 —
Antichità private dei Romani, di Kopp, trad. Moreschi, 2.ª edizione, pag. XII-130 con 8 incisioni . . . . . » 1 50
Antropologia, di Canestrini, 2.ª ed. p. VIII-232, con 23 inc. » 1 50
Apicoltura razionale, di Canestrini, p. VIII-175, con 32 inc. » 2 —
Apprestamento delle fibre tessili. (Vedi **Filatura.**)

Arabo volgare, di De Sterlich e Dib Khaddag. Raccolta di 1200 vocaboli e 600 frasi più usuali, pag. 143, con 8 tavole L. 2 50

Araldica (Grammatica), di F. Tribolati, 2.ª ediz., pag. VIII-120, con 98 incisioni e un'appendice sulle *Livree* . . . . . » 2 50

Archeologia dell'arte di I. Gentile: I. Arte Greca, pag. 238 » 2 50
II. Arte Romana, pag. IV-227. . . . . » 1 50

Architettura italiana, di Alfredo Melani, 2 vol., di pag. XVIII-213 e XII-266, con 46 tav. e 113 fig., 2.ª edizione . . . » 1 50
I. Architettura Pelasgica, Etrusca, Italo-Greca e Romana.
II. Architettura Medievale, fino alla Contemporanea.

Aritmetica razionale di Pnizaza . . . . . » 6 —

Arte (l') **del dire**, del Prof. Ferrari, pag. IX-164 . . . . » 2 —

Arte mineraria, di V. Zoppetti, di pag. IV-182, con 112 fig. in 14 tavole . . . . . » 1 50

Arti (le) **grafiche**. Zincotipia, Autotipia, Eliografia, Fotogalvanotipia, e Tipofotografia, secondo i metodi più recenti, dei grandi maestri nell'arte: Angerer, Eder, Goupil, Turati con illustrazioni (in lavoro). . . . . » 2 —

Assicurazione sulla vita, di C. Pagani, pag. VI-151 . . . »
Assistenza degli infermi. (Vedi **Soccorsi d'urgenza**.) 1 50

Astronomia, di Lockyer, trad. di G. Schiaparelli e Sergent, 3.ª edizione, pag. VI-155, con 44 incisioni . . . . . » 1 50

Atlante geografico universale, 25 tavole, di R. Kiepert, con notizie geografiche e statistiche di G. Garollo, 7.ª ediz. completamente rifatta, con 96 pag. di testo . . . . . » 2 —

Atlante geografico-storico dell'Italia di G. Garollo, 24 carte con VIII-68 pag. di testo e un'Appendice: Biblioteca Geografica . . . . . » 2 —

Autotipia. (Vedi **Arti grafiche**.)

Bachi da seta, di T. Nenci, pag. 276, con 41 inc. e 2 tav. » 2 —

Batteriologia di Canestrini, pag. VI-240 con 30 illustrazioni » 1 50

Bibliografia, di G. Ottino, pag. VI-158, con 11 incisioni » 2 —

Bibliotecario (Manuale del) di Petzholdt trad. libera di G. Biagi, in lavoro.

Botanica, di Hooker, trad. di N. Pedicino, 3.ª edizione, pagine XIV-138, con 68 incisioni . . . . . » 1 50

Calderaio. (Vedi **Operaio**.)

Cantante (Manuale del) del Prof. L. Mastrigli. p. VI-132 » 2 —

Caseificio, di L. Manetti, pag. 208, con 18 incisioni . . » 2 —

— (Vedi **Latte, burro, cacio.**)

Cavallo (Manuale del) di Volpini, di pag. 198 con 8 tav. » 2 50

Celerimensura, Manuale e tav. di Orlandi di p. 1200, con inc. » 18 —

— Id. (Vedi **Geometria pratica.**)

Chimica, di Roscoe, trad. di A. Pavesi, pag. VIII-134, con 36 inc., 3.ª edizione . . . . . » 1 50

Chimico e dell'Industriale (Manuale del) di L. Gabba . » 5 —

Climatologia, di L. De Marchi, di pag. 200 e 6 carte . » 1 50

Colombi domestici e colombicultura, di P. Bonizzi, pag. V-209, con. 29 incisioni . . . . . » 2 —

La Revisione

Colori e vernici, di G. Gorini, 2.ª edizione, pag. IV-184 L. 2 —

Coltivazione ed Industrie delle piante tessili, del Prof. M. A. Savorgnan d'Osoppo, con incisioni. (*In lavoro.*)

Compensazione degli errori con speciale applicazione ai rilievi geodetici, di F. Crotti, pag. IV-160. . . . . » 2 —

Computisteria, di V. Gitti, 2.ª edizione, vol. I, Computisteria Commerciale, pag. VI-172 . . . . . » 1 50

Concia delle pelli, di G. Gorini, 2.ª edizione, pag. 150 . » 2 —

Conserve alimentari, di G. Gorini, 2.ª edizione, pag. 161 » 2 —

Corse (Dizionario di termini delle) di C. Volpini . . . » 1 —

Costituzioni di tutti gli Stati. (Vedi **Ordinamento.**)

Cronologia. (Vedi **Storia e Cronologia.**)

Cubatura. — Prontuario per la cubatura dei legnami rotondi e squadrati secondo il sistema metrico decimale, di G. Belluomini, di pag. 169. . . . . » 2 50

Curve. — Manuale pel tracciamento delle curve delle Ferrovie e Strade carrettiere, calcolato per tutti gli angoli e i raggi, di E. Kröhnke, trad. Loria, 2.ª ed. p. 164 e 1 tav. » 2 50

Dante, di G. A. Scartazzini, 2 vol. di pag. VIII-139 e IV-147: I. Vita di Dante — II. Opere di Dante . . . . . » 3 —

Debito consolidato, di Azzoni (*In lavoro.*)

Decorazione e Industrie artistiche di Melani, 2 v. con 120 in » 6 —

Dinamica elementare, di C. Cattaneo, p. VIII-145, con 25 fig. » 1 50

Diritti e doveri dei cittadini, secondo le Istituzioni dello Stato, per uso delle pubbliche Scuole. 6.ª ed., p. IX-206 » 1 50

Diritto comunale e provinciale, di Mazzoccolo, di p. 560 » 4 50

Diritto costituzionale, di F. P. Contuzzi, pag. XII-320 . » 1 50

Diritto internazionale privato di F. P. Contuzzi, pag. XIV-391 » 3 —

Diritto internazionale pubblico, di Contuzzi, pag. XI 320, » 3 —

Diritto penale, di A. Stoppato, pag. VIII-192 . . . . . » 1 50

Diritto romano, di C. Ferrini, pag. IV-129 . . . . . » 1 50

Disegno. — I principii del Disegno e gli stili dell'Ornamento, di C. Boito, 3.ª ediz., di pagine IV-206, con 61 silog. . » 2 —

Disegno topografico, di Bertelli, p. VI-135, con 12 t., 10 in. » 2 —

Disinfezione. (Vedi **Infezione.**)

Dizionario Geografico Universale di G. Garollo, 3.ª edizione, pag. VI-632 . . . . . » 6.50

Dizionario italiano - volapük di C. Mattei. (Vedi **Volapük.**) » 2 50

„ **volapük - italiano** „ „ » 2 50

Ebanista. (Vedi **Falegname.**)

Economia politica, di Jevons, trad. Cossa, 2.ª ed. p. 186 » 1 50

Educazione. (Vedi **Igiene scolastica.**)

Elettricista (Manuale dell') di Colombo e Ferrini, in lavoro.

Elettricità, di Jenkin, trad. Ferrini, pag. 179, con 32 inc. » 1 50

Eliografia. (Vedi **Arti grafiche.**)

Enciclopedia universale (piccola) **Hoepli**, in 2 volumi di oltre 3000 pagine, 110 righe ogni pagina, in lavoro.

Energia fisica, di R. Ferrini, pag. VI-108, con 15 incisioni » 1 50

Enologia, di O. Ottavi, pag. VI-123, con 12 incisioni . » 2 —

Errori e pregiudizi volgari, di G. Strafforello, p. IV-170 L. 1 50
Esercizi geografici e quesiti di L. Hugues **sull'Atlante di Kiepert**, 2.ª ed., pag. 75 . . . . . » 1 —
Estimo Rurale di Carega di Muricce, pag. VI-163. . . . » 1 —
Etnografia, di B. Malfatti, 2ª edizione, di pag. IV-200 » 2 —
Fabbro. (Vedi **Operaio.**) » 1 50
Falegname ed ebanista. — Manuale sopra la natura dei legnami indigeni ed esotici, la maniera di conservarli, prepararli, colorirli e verniciarli, corredato del modo di farne la cubatura e delle nozioni di geometria pratica. di G. Belluomini, pag. X-138, con 42 inc. . . . . » 2 —
Falsificazione degli alimenti. (Vedi **Adulterazione.**)
Farmacista (Manuale del) di P. E. Alessandri, pag. XII-628 con 138 tav. e 80 incisioni . . . . . » 6 50
Filatura. — Manuale di filatura, tessitura e apprestamento ossia lavorazione meccanica delle fibre tessili, di E. Grothe, con 105 incisioni. . . . . » 5 —
Floricoltura (Manuale di) di C. M. F.lli Roda. con incis. » 2 —
Fisica, di Balfour Stewart, traduzione di G. Cantoni, 3.ª ed., pag. X-185, con 48 incisioni . . . . . » 1 50
Fisiologia, di Foster, trad. di G. Albini, 3.ª ediz. pag. XII-158, con 18 incisioni . . . . . » 1 50
Fonditore in tutti i metalli, di Belluomini. p. 146 con 41 inc. » 2 —
— (Vedi **Operaio.**)
Fonologia italiana, di L. Stoppato, pag. VIII-101 . . . » 1 50
Fotogalvanotipia. (Vedi **Arti grafiche.**)
Fotografia pei dilettanti (Come il sole dipinge), di G. Muffone, pag. VIII-160, con 7 incisioni . . . . . » 2 —
— (Vedi **Arti grafiche.** — **Tipofotografia.**)
Frumento e Mais di G. Cantoni, pagine VI-168 e 13 incis. » 2 —
Frutticoltura, del Prof. Tamaro, p. VIII-192 con 63 illustr. » 2 —
— Id. (Vedi **Pomologia.**)
Fulmini e parafulmini, di E. Canestrini, p. VIII-166, con 6 inc. » 2 —
Fuochi artificiali. (Vedi **Pirotecnica.**)
Galvanoplastica, di R. Ferrini, 2 vol., p. 190-150 con 45 inc. » 4 —
Geografia (Vedi **Atlante**, **Esercizi geogr.**, **Prontuario di geogr.**)
Geografia, di Grove, trad. di E. Galletti, 2.ª ediz., pag. X-160, con 26 incisioni . . . . . » 1 50
Geografia classica, di Tozer, tr. di I. Gentile, 4.ª ed. p. 160. » 1 50
Geografia fisica, di Geikie, trad. di A. Stoppani, 2.ª ediz., pag. IV-132, con 20 incisioni . . . . . » 1 50
Geologia, di Geikie, traduzione di A. Stoppani, 2.ª edizione, p. VI-153, con 47 incisioni. . . . . » 1 50
Geometria pura elementare, di S. Pincherle, 2.ª edizione, pag. VI-140, con 112 incisioni . . . . . » 1 50
Geometria metrica e trigonometria, di S. Pincherle, 2.ª edizione, pag. V-151, con 46 incisioni . . . . . » 1 50
Geometria projettiva, di F. Aschieri, pag. VI-190, con 66 inc. » 1 50
Geometria descrittiva, di F. Aschieri, p. IV-210, con 85 inc. » 1 50

La Revisione

Geometria analitica del piano, di F. Aschieri, pag. VI-194, con 12 incisioni . . . . . L. 1 50
Geometria analitica dello spazio, di F. Aschieri, pag. VI-196, con 11 inc. . . . . » 1 50
Geometria pratica, di G. Erede, 2.ª ed., p. X-183, con 124 inc. » 2 —
— Id. (Vedi **Celerimensura.**)
Gioielleria, Oreficeria di E. Boselli, pag. 335 con 125 inc. » 4 —
Grano turco. (Vedi **Frumento.**)
Igiene scolastica di Repossi, seconda edizione pag. IV-246 » 2 —
Igroscopii, igrometri, umidità atmosferica di P. Cantoni, pagine XII-146 con 24 incisioni e 7 specchi grafici . . » 1 50
Illuminazione elettrica, di Piazzoli. (*In lavoro.*)
Imbalsamatore, (Manuale dell') di Gestro, p. 124, con 30 inc. » 2 —
Industria della seta di L. Gabba, 2.ª edizione, pag. IV-207. » 2 —
Industrie. (Vedi **Piccole industrie**)
Industrie artistiche. (Vedi **Decorazione.**)
Industrie tessili. (Vedi **Piante tessili.**)
Infezione, disinfezione e disinfettanti, di P. E. Alessandri, pagine VIII-190, con 7 inc. . . . . » 2 —
Ingegnere civile. — Manuale dell' ingegnere civile e industr. di Colombo, 11.ª ed., 1890, di pag. 450, con 194 figure » 5 50
Il medesimo tradotto in francese da P. Marcillac . . » 5 50
Ingegnere navale. — Prontuario per l'ingegnere navale, di A. Cignoni, con 36 figure, di pag. XXXII-292. legato in tela » 4 50
legato in pelle . . . . . » 5 50
Insetti nocivi, di F. Franceschini, in lavoro.
Insetti utili, di F. Franceschini, p. 160, con 43 inc. ed 1 tav. » 2 —
Interesse e sconto, di E. Gagliardi, pag. VI-203 . . . » 2 —
Istituzioni (le) **dello Stato**, di D. Maffioli, 6.ª ed. p IX-206 » 1 50
— (Vedi **Diritti e Doveri dei cittadini.**)
Latte, Burro, Cacio di Sartori, pag. X-162 con 24 incis. » 2 —
Legge comunale e provinciale, di Mazzoccolo. (*In lavoro.*)
Legnami (Vedi **Cubatura dei Legnami.**)
Letteratura americana, di G. Strafforello, pag. X-147 . » 1 50
Letteratura ebraica, di A. Revel, 2 vol., di pag. 363 . » 3 —
Letteratura francese, di F. Marcillac, trad. di A. Paganini, 2.ª edizione, pag. VII-184 . . . . . » 1 50
Letteratura greca, di V. Inama, 7.ª ed., p. VII-232 e Prospetto » 1 50
Letteratura indiana, di A. De Gubernatis, pag. VIII-159 » 1 50
Letteratura inglese, di E. Solazzi, 2.ª ediz., pag. VIII-194 » 1 50
Letteratura italiana, di C. Fenini, 3.ª edizione, pag. VI-203 » 1 50
Letteratura persiana, di I. Pizzi, pag. X-208. . . . . » 1 50
Letteratura provenzale, di Restori. (*In lavoro.*)
Letteratura romana, di F. Ramorino, 2.ª ediz., pag. IV-290 » 1 50
Letterature slave di D. Ciàmpoli, 2 volumi:
I. Bulgari, Serbo-Croati, Yugo-Russi, pag. II-142 . . » 1 50
II. Russi, Polacchi, Boemi, in lavoro.
Letteratura spagnuola e portoghese, di Cappelletti, p. 220 » 1 50
Letteratura tedesca, di Lange, trad. di A. Paganini, 2.ª ediz., pag. XII-167 . . . . . » 1 50

Lingue dell'Africa, di R. Cust, tr. di A. De Gubernatis, p. 109 L. 1 50
Logaritmi, con 5 decimali di O. Müller, 3.ª ed. p. XX-142. » 1 50
Logica, di Jevons, tr. di Di Giorgio, 3.ª ed., p. 160, e 15 inc. » 1 50
Logismografia, di C. Chiesa, 3.ª edizione, pag. XIV-172 . » 1 50
Luce e Colori, di G. Bellotti, p. X-156 con 24 inc. e una tav. » 1 50
Macchine agricole di Cencelli-Perti . . . . . » 1 50
Macchinista e fuochista, di G. Gautero, 3.ª ediz., pag. XIV-142, con 23 incisioni . . . . . » 2 —
Magnetismo ed elettricità, di Poloni, p. 214 con 102 inc . » 2 —
Mais. (Vedi Frumento.) » 2 50
Malattie crittogamiche delle Piante erbacee coltivate, di Wolf, trad. di P. Baccarini . . . . . » 2 —
Mandato commerciale, di E. Vidari, pag. VI-160 . . . » 1 50
Mare (il), di V. Bellio, pag. IV-140, con 6 tav. col. . . » 1 50
Marino (Manuale del) **Militare e Mercantile**, di De Amezaga. (*In lavoro.*)
Meccanica, di Ball, traduzione di J. Benetti, 2.ª edizione, pag. XII-196, con 89 incisioni . . . . . » 1 50
Metalli. (Vedi **Peso dei metalli.** — **Operaio.** — **Fonditore m.**
Metalli preziosi (oro, argento, platino, estrazione, fusione, assaggi, usi), di G. Gorini, 2.ª ediz., pag. 196 con 9 inc. » 2 —
Meteorologia generale, di L. De Marchi, di pag. 153, con 8 tavole colorate . . . . . » 1 50
Metrica dei Greci e dei Romani, di L. Müller, trad. di V. Lami, pag. XVIII-124. . . . . » 1 50
Mineralogia generale, di L. Bombicci, 2.ª ediz., pag. XIV-174 con 183 inc. e 3 tavole . . . . . » 1 50
Mineralogia descrittiva, di L. Bombicci, pag. IV-300 con 119 incisioni (vol. doppio) . . . . . » 3 —
Mitologia comparata, di De Gubernatis, 2.ª ed., p. VIII-150 » 1 50
Monete. (Vedi **Tecnologia e Terminologia monetaria.**)
Naturalista viaggiatore, di A. Issel e R. Gestro (Zoologia), pagine VIII-144, con 38 inc. . . . . » 2 —
Nautica. (Vedi **Ingegnere Navale.**)
Notaro (Manuale del) di A. Garetti, pagine 196 . . . » 2 50
Olii vegetali, animali e minerali, di G Gorini p. 162 con 7 inc. » 2 —
Omero, di W. Gladstone, trad. Palumbo e C. Fiorilli, pag.108 » 1 50
Operaio (Memoriale dell'). Raccolta di cognizioni utili ed indispensabili agli operai tornitori, fabbri, calderai, fonditori di metalli, bronzisti, aggiustatori e meccanici, di G. Belluomini, 2.ª edizione, pag. XIV-188 . . . . . » 2 —
Ordinamento degli Stati liberi d'Europa, di Racioppi, di pag. VI-320, volume doppio . . . . . » 3 —
Ordinamento degli Stati fuori d'Europa. (*In lavoro*)
Oreficeria e Gioielleria di E. Boselli, pag. 335, con 125 inc. » 4 —
Oriente antico (l') di I. Gentile. (Vedi **Storia antica**)
Ornamento. (Vedi **Disegno.**)
Paleoetnologia, di I. Regazzoni, pag. 250 con 10 incisioni » 1 50
Paleografia di E. M. Thompson, trad. di G. Fumagalli, con 4 tav. e 21 incisioni . . . . . » 2 —

La Revisione

Panificazione razionale, di Pompilio, pag. IV-126 . . . L. 2 —
Parafulmini. (Vedi **Fulmini.**)
Pelli. (Vedi **Concia delle Pelli.**)
Peso dei metalli, ferri quadrati, rettangolari, cilindrici, a squadra, a U, a Y, a Z, a T e a doppio T e delle lamiere e tubi di tutti i metalli, di G. Belluomini, pag. XXIV-247 » 3 50
Pianista (Manuale del) di L. Mastrigli. *(In lavoro.)*
Piante industriali, di G. Gorini. Nuova ediz., di pag. 143 » 2 —
Piante tessili. (V. **Coltivaz. ed industrie delle piante tessili.**)
Piccole industrie, di A. Errera, pag. XVI-185 . . . . » 2 —
Pietre preziose. Classificazione, valore, arte del giojelliere, di G. Gorini, 2.ª edizione, pag. 137, con 12 incisioni . » 2 —
— (Vedi **Oreficeria — Gioielleria.**)
Pirotecnica moderna, di F. Di Maio, con incisioni. *(In lavoro.)*
Pittura. — Pittura Italiana antica e moderna, di A. Melani, 2 v., di p. XX-164 e XXVI-202 ill. con 102 t. e 11 fig. » 6 —
Parte I: Pittura italica primitiva, etrusca, italo greca, romana, di Ercolano e di Pompei, pittura cristiana delle catacombe, di Cimabue, di Giunta Pisano, di Guido da Siena, ecc.
Parte II: Pittura del Rinascimento, dei grandi Precursori del Rinascimento classico, del Rinascimento classico e delle Scuole che ne derivarono, pittura degenerata e moderna.
Pomologia artificiale, di M. Del Lupo, con incisioni . . » 2 —
Prato (il) di G. Cantoni, pag. 145, con 13 inc. . . . . » 2 —
Prealpi Bergamasche (Guida-itinerario alle), con prefazione di Stoppani, pag. XX-124, con carta topografica e panorama delle Alpi Orobiche . . . . . » 3 —
Pregiudizii. (Vedi **Errori.**)
Prontuario di geografia e statistica, di G. Garollo, p. 62 » 1 —
Protistologia, di L. Maggi, pag. 183, con 65 incisioni . » 1 50
Psicologia, di C. Cantoni, pag. 157 . . . . . » 1 50
Ragioneria, di V. Gitti. 2.ª edizione riveduta, pag. 130. » 1 50
— (Vedi **Computisteria.**)
Religioni e lingue dell'India inglese, di R. Cust, trad. di A. De Gubernatis, pag. IV-124 . . . . . » 1 50
Rettorica del Prof. Capello, di pag. 125 . . . . . » 1 50
— Id. (Vedi **Arte del dire.**)
Riscaldamento e Ventilazione, di R. Ferrini, 2 vol., di pagine VIII-329, con 94 incisioni e 3 tavole colorate . . » 4 —
Scoltura. — Scoltura italiana antica e moderna, di Alfredo Melani, di pag. XVIII-196, con 56 tavole e 26 figure interc. » 4 —
Seta (Industria della). Riassunto dei dati scientifici e tecnici relativi alla produzione della seta, di L. Garba, 2.ª edizione, pag. IV-207 . . . . . » 2 —
— (Vedi **Bachi da seta.**)
Sismologia, di L. Gatta, di pag. VIII-175, con 16 inc. e 1 carta » 1 50
Soccorsi d'urgenza, del D.r C. Calliano, con tavole. *(In lavoro.)*

Spettroscopio (lo) **e sue applicazioni**, di R. A. Proctor, trad. di F. Porro, pag. VI-178 con 71 inc. e 1 carta di spettri L. 1 50

Statistica. (Vedi **Prontuario di geografia e statistica.**)

Stenografia di G. Giorgietti e M. Tessaroli (sistema Gabelsberger-Noe) di pagine 200 . . . . . » 2 —

Stilistica del Prof. Capello di pag. XII-164 . . . . . » 1 50

Storia antica (Elementi di) di I. Gentile. Vol. I. **L'Oriente Antico**, pag. XI-231 . . . . . » 1 50

Storia e Cronologia medioevale e moderna in CC tavole sinottiche, di V. Casagrandi, di pag. XVIII-203 . . . » 1 50

Storia italiana, di C. Cantù, pag. 160 . . . . . » 1 50

Tabacco, di G. Cantoni, pag. IV-175, con 6 incisioni . » 2 —

Tecnologia e terminologia monetaria, di G. Sacchetti, pagine XIV-192. . . . . » 2 —

Telefono, di D. V. Piccoli, pag. 119, con 38 incisioni. . » 2 —

Telegrafia, di R. Ferrini, pag. VI-318 con 95 incisioni » 2 —

Termodinamica, di C. Cattaneo, pag. X-195, con 4 fig. . » 1 50

Tessitura. (Vedi **Filatura.**)

Tintore, di R. Lepetit, 3.ª edizione riveduta e aumentata, contenente la descrizione e l'uso di tutte le materie coloranti artificiali, pag. X-286 con 14 incisioni . . . . » 4 —

Tipofotografia. (vedi **Arti grafiche.**)

Topografia. (Vedi **Disegno topografico.**)

Tornitore. (Vedi **Operaio.**)

Ventilazione. (Vedi **Riscaldamento.**)

Vernici. (Vedi **Colori.**)

Vino. (Vedi **Analisi del Vino.**)

Viticoltura razionale. Precetti ad uso del Viticoltore italiano, di O. Ottavi, 2.ª edizione, pag. VIII-173 e 22 incisioni » 2 —

Volapük. Manuale di Conversazione. (*In lavoro.*)

Volapük (Dizionario italiano-volapük), preceduto dalle Nozioni Compendiose di grammatica della lingua del Prof. Carlo Mattei, pag. 198-XXX . . . . . » 2 50

Volapük (Dizionario volapük-italiano), del Prof. C. Mattei, pag. XX-204 . . . . . » 2 50

Vulcanismo, di L. Gatta, pag. VIII-267, con 28 inc. e 1 c.ª » 1 50

Zincotipia. (Vedi **Arti grafiche.**)

Zoologia, di Giglioli-Cavanna, 3 volumi:

I. Invertebrati, pag. VIII-200 con 45 figure . . . » 1 50

II. Vertebrati. Parte 1.ª, Generalità, Ittiopsidi; di pagine XVI-155 e 33 incisioni. . . . . » 1 50

III. Vertebrati. Parte 2.ª, Sauropsidi, Teriopsidi; pagine XVI-200, con 22 incisioni . . . . . » 1 50

Abbiamo compreso nell'elenco i volumi che sono di prossima pubblicazione, ai quali poi seguiranno altri ad abbracciare un più vasto campo; soprattutto ci proponiamo di non ammettere in questa collezione se non opere veramente scelte, per mantenere la fama ed il credito che il pubblico si compiacque accordare ai Manuali Hoepli.

Tipografia Bernardoni di G. Rebeschini e C.